This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

GOUNOD

(1818-1893)

par J.-G. PROD'HOMME et A. DANDELOT

Préface de M. CAMILLE SAINT-SAENS

40
PLANCHES
HORS-TEXTE

PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

Digitized by Google

Digitized by Google

PRIX MODIFIÉS
Nouveaux tarifs
(Février 1920)

GOUNOD

Digitized by Google

A LA MÊME LIBRAIRIE

Œuvres en prose de Richard Wagner. (Gesammelte Schriften). — Traduction de J.-G. Prod'homme, Dr F. Holl et Fr. Caillé.

Déjà parus : *Tomes I, II et VI.*

Sous presse : *Tomes III, IV et V* (Opéra et Drame).

Chaque tome forme un volume in-18, broché..... **3 fr. 50**

Les Symphonies de Beethoven (4e édition), par J.-G. Prod'homme. Préface de Edouard Colonne. Ouvrage couronné par l'Académie française.

Un vol. in-8° écu, avec de nombreux exemples notés et un portrait de Beethoven, par Letronne (1815), br... **5 fr.**

Le Voyage artistique à Bayreuth (13e *mille*), par Albert Lavignac, professeur d'Harmonie au Conservatoire de Paris. Un vol. in-12, 50 fig., 280 exemples en musique, broché, **5 fr.**; toile..... **6 fr.**

L'Éducation musicale (couronné par l'Académie française) (7e *mille*), par Albert Lavignac.

Un vol. in-12, broché, **3 fr. 50** ; toile..... **4 fr.**

La Musique et les Musiciens (couronné par l'Académie française) (20e *mille*), par Albert Lavignac. 1 vol. in-12, 94 fig., 510 exemples en musique, broché, **5 fr.**; toile, **6 fr.**

Les Époques de la Musique (2e édition), par Camille Bellaigue. 2 vol. in-18 brochés, chaque vol... **3 fr. 50**

Notes brèves, par C. Bellaigue. Un volume in-18 broché..... **3 fr. 50**

L'Hygiène du Violon, de l'Alto et du Violoncelle, par Lucien Greilsamer. Conseils pratiques sur l'acquisition, l'entretien, le réglage et la conservation des instruments à archet.

Un vol. petit in-4°, illustré de 50 fig. explicatives et de 4 pl. en photogravure hors texte. Broché, **3 fr.**; rel. **4 fr.**

Introduction à la Vie musicale, par Lacome (*sous presse*).

Digitized by Google

GOUNOD

(1818-1893)

SA VIE ET SES ŒUVRES

d'après des documents inédits

Ouvrage précédé d'une étude sur la famille du Compositeur au XVIIIe siècle, et suivi d'une Bibliographie musicale et littéraire, d'une Iconographie, d'Actes d'Etat-Civil, de Pièces d'Archives, etc.

PAR

J.-G. PROD'HOMME et A. DANDELOT

Préface de M. Camille SAINT-SAËNS

---

40 PLANCHES HORS TEXTE

Tome Second

PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15, RUE SOUFFLOT, 15

Digitized by Google

ML410
G7P96
V.2
MUSC

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright by Ch. Delagrave, 1911.

285998

STANFORD LIBRARY

Digitized by Google

GOUNOD

VIII

Faust quitta l'affiche du Théâtre-Lyrique à la fin de 1859 pour n'y reparaître qu'après l'inauguration de la salle de la place du Châtelet, en décembre 1862. C'est pendant ces trois années que M. de Choudens, « naturellement désireux de faire fortune *avec Faust* » et de « faire la fortune de *Faust* [1] », commença à parcourir la province et l'Europe avec son compositeur. La première ville à laquelle il accorda le droit de représentation, fut Strasbourg [2]. Pour cette première hors de Paris, les auteurs transformèrent leur ouvrage en « grand opéra », écrivirent, pour remplacer le parlé, des récitatifs (qui existaient peut-être déjà dans les papiers du compositeur, puisque la partition primitive avait été destinée à l'Opéra).

Peu de temps après, le mercredi 16 avril 1860, en présence de Gounod lui-même, avait lieu la première représentation à Rouen, dont Halanzier dirigeait le théâtre. Le succès fut très grand et quinze représentations suivirent, jusqu'à la clôture, le 18 mai. Méreaux, dans le *Journal de Rouen* et Malliot, dans le *Nouvel-*

1. *Autobiogr. de Ch. Gounod*, p. 33.
2. Dans les premiers jours d'avril. (Voir *Gazette musicale*, du 15 avril, p. 145.)

Digitized by Google

liste, louèrent l'ouvrage de leur demi-compatriote en termes enthousiastes. Le lendemain, les abonnés offrirent un banquet à Gounod, au Théâtre des Arts. Cette fête fut des plus cordiales et, dans l'un des toasts qui la terminèrent, on rappela l'origine rouennaise de Gounod, par son grand-père Lemachois, et sa parenté avec la famille Tardieu [1].

A l'étranger, c'est à Liège que fut donnée la première représentation, le 3 mars 1860. Darmstadt suivit un an plus tard, le 15 février 1861 [2]. La représentation dans la capitale grand-ducale, préparée par M. de Reiset, ministre de France, que Gounod connaissait depuis Rome, eut lieu en présence du grand-duc de Hesse, des rois de Bavière, de Wurtemberg, et du duc de Nassau.

Gounod, retenu par ses occupations, n'avait pu assister à cette première de son œuvre en Allemagne, mais il fut présent à la seconde, le 17. Une « foule considérable », dit une correspondance adressée au *Guide musical*, était accourue de Mayence, de Francfort et de Heidelberg, à l'annonce de la présence de Gounod lui-même. Les artistes, « électrisés » par sa présence, furent très remarquables et « à la fin du troisième acte, toute la salle s'est levée en masse pour acclamer M. Charles Gounod et applaudir nos artistes. M. Gounod, qui se trouvait alors dans la loge de S. E. le baron de Danwigk, ministre des affaires

1. « Le compositeur a été inépuisable de gracieusetés, dit *le Journal*. Après le repas il s'est mis au piano, et, d'une touche magistrale, a accompagné quelques-uns des morceaux de *Faust;* la ronde du Veau d'Or, la cavatine du ténor, et les chœurs si heureux, si originaux, si énergiques des Vieillards et des Soldats. Après s'être fait l'accompagnateur des interprètes de son œuvre, il s'est fait lui-même le chanteur, pour le ravissement des convives, de plusieurs mélodies de lui, notamment : *A son habit*, de Béranger, les *Glous-glous*, du *Médecin malgré lui*, et l'air de Vulcain de *Philémon et Baucis*. Ce n'étaient que bravos et palpitantes acclamations après chacun de ses chants délicieux. » (*Journal de Rouen*, 18 avril 1860.)

2. Annoncée dans la *Neue Zeitschrit für Musik* du 15 février, p. 75.

Digitized by Google

étrangères de S. A. R., ajoute le correspondant bessois, s'est levé par trois fois pour saluer le public, puis, par trois fois aussi, Mme Schmidt, MM. Becker, Künzel, Trapp, etc. ont été rappelés pour recevoir les bravos enthousiastes de la salle entière. »

Le lendemain, Gounod, appelé au palais, reçut du grand-duc la médaille d'or des Arts et des Sciences. « Vous êtes jeune, lui a dit S. A. R., et vous avez un grand avenir devant vous. Recevez donc cette médaille que vous avez si bien méritée et qu'elle me rappelle quelquefois à votre souvenir [1]. »

Dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, — le journal de Schumann, qui avait publié, dès la première représentation à Paris, une curieuse lettre du baron Des Michels invitant Liszt à jouer *Faust* à Weimar [2], — le livret du « grand opéra romantique de Charles Gounod », dont le « texte d'après Gœthe » avait été traduit par Dræxler-Manfred, était vivement critiqué. La partition, après le livret, était minutieusement analysée par un francfortois, C. W., qui trouvait au « grand talent de compilateur de Gounod » des ressemblances avec Hændel, une « grande connaissance des vieux maîtres de la musique d'église », et remarquait qu' « il ne perd pas une occasion de mettre avec bonheur, en divers passages, cette connaissance à profit ». Il a des trouvailles que Meyerbeer n'aurait pas faites; il retourne à la mélodie simple, naturelle, il brise définitivement avec le système de Meyerbeer. La chanson du *Roi de Thulé* et l'élégie de *Marguerite au Rouet* au quatrième acte, rappellent Schubert et les lieder des compositeurs allemands. Comme morceaux d'ensemble, le critique de la *Neue Zeitschrift* remarque le

1. *Le Guide musical*, 7 mars 1861 (n° 1, p. 1), lettre de Darmstadt, du 18 février, après la seconde représentation, donnée la veille.

2. *Neue Zeits. f. Musik*, 1er avril 1859, p. 155-157. *Gounods Faust. Offener Brief an Franz Liszt*, von Baron A. des Michels, de « Paris, 21 mars 1859 ».

Digitized by Google

quatuor du troisième acte (acte du Jardin), le duo d'amour. Mais il regrette que Gounod, qui s'inspire parfois des principes wagnériens, n'ait pas fait un pas de plus en avant, car, chez lui, dans son opéra, il n'est pas question d'une fusion intime de la musique et de la poésie. Il spécule sur le plaisir de l'oreille par la mélodie absolue. L'abandon des anciennes formes de l'opéra obligeait le compositeur à faire un pas en avant, au point de vue de la cohésion musicale de son opéra. Pour cela il a employé le système wagnérien, les motifs mélodiques qui reparaissent aux moments principaux de l'action[1]..... On retrouvera souvent ces appréciations lors des représentations données dans les différents Hoftheater d'Allemagne et d'Autriche.

En avril, *Faust* était accueilli avec enthousiasme à Mayence; en juillet, il obtenait « beaucoup de succès » à Wiesbaden. On annonçait que les théâtres de Gotha, de Hambourg[2], ouvriraient la saison avec l'œuvre de Gounod; ceux de Leipzig, de Würzbourg, de Fribourg-en-Brisgau, de Kœnigsberg le promettaient vers le même temps. A Dresde, on le donnait pour la première fois, le 31 août, sous le titre de *Margarethe*, qui lui a été conservé depuis en Allemagne. Au début de la saison 1861-62, Vienne et Munich le répétaient[3]. A Vienne, le Hofoperntheater le représenta au début de février : les principaux rôles étaient tenus par Ander, le Dr Schmid et Mme Dustmann-Maier. A Munich, la première avait eu lieu le dimanche 12 janvier[4].

1. *Neue Zeits. für Musik*, 15 et 22 mars, 19 et 26 avril 1861, p. 105 et suivantes.

2. Au Stadttheater de Hambourg, la première avait eu lieu à la fin de janvier. A la fin de la saison, c'est-à-dire en quatre mois, *Faust* avait été joué quarante-deux fois.

3. *N. Z. f. M.*, 19 avril, p. 155, 21 juin, p. 228, 12 juil., p. 28, 2 août, p. 50, 30 août, p. 82, 6 sept., p. 92; 3 janvier 1862, p. 8.

4. L'avant-veille, les *Münchener Neueste Nachrichten* l'annonçaient en ces termes :

« L'opéra de *Faust* de Gounod, qui a été représenté, il y a deux ans, à

Digitized by Google

Faust, donné au bénéfice de la caisse des pensions du Hoftheater, était chanté par Mlle Stehle, Grill, Kindemann, Mlle Hefner (Siebel), Heinrich (Valentin). On avait brossé pour la circonstance dix décors nouveaux de Simon et Angelo Quaglio, Döll, etc.; costumes et accessoires de Franz Seitz étaient également nouveaux[1].

Attendue avec une vive curiosité, la représentation avait attiré une foule brillante au Hoftheater, dont Lachner dirigeait l'orchestre. Le chœur des soldats fut particulièrement goûté, et les artistes furent acclamés. A la seconde représentation, donnée le 18, assistèrent leurs Majestés, jusqu'à la fin. Le roi adressa des marques flatteuses de satisfaction à Mlle Stehle, qui reçut, après la troisième, un souvenir accompagné de deux billets de banque de cent florins. Jusqu'au

Paris, avec le plus éclatant succès, et qui, depuis un an, a été transplanté en Allemagne, où il fut joué d'abord à *Darmstadt*, puis à *Stuttgart*, à *Weimar*, à *Dresde* et à *Hannovre*, avec un immense succès dans cette dernière ville, et que préparent actuellement les Hoftheater de *Berlin* et de *Vienne*, verra le feu de la rampe au *Théâtre de la cour* de Munich, après demain dimanche. Comme la question préalable nous est posée de plusieurs côtés si l'on doit considérer (surtout en Allemagne) comme une profanation la transformation en opéra de l'immortel poème, la réponse peut être très facilement faite par une réplique que fit Gœthe au Hofrath de Weimar Eckermann — voir sa correspondance avec Gœthe, — en 1829. Il dit expressément :

« *Mozart aurait dû mettre le Faust en musique; Meyerbeer* en aurait « peut-être été capable, mais il n'y consentira jamais; il est trop compro- « mis avec les théâtres italiens. » Certes, en ce qui concerne la seconde partie de *Faust*, que le poète, comme on sait, mettait bien au-dessus de la première, Gœthe exprima souvent le vœu de l'utiliser comme opéra pour la scène.

« Si les Français aperçoivent seulement Hélène, disait-il, et voient ce « qu'il y a à faire pour leur théâtre! Ils gâteront la pièce telle qu'elle est, « mais ils l'utiliseront avec prudence, selon leur talent, et c'est tout ce « qu'on en peut attendre et désirer. » Sur la remarque d'Eckermann que la pièce ne se prêterait pas aussi facilement qu'une autre à faire un opéra, Gœthe dit : « Attendons ce que les dieux nous réservent plus tard. Il ne « faut rien précipiter en ces sortes de choses. Cela dépend de ce qui passe « par la tête des hommes et de l'intérêt qu'y verront les directeurs de « théâtres, les poètes et les compositeurs. » (*Münchener N. Nachr.*, samedi 11 janv. 1862.)

1. *Münch. N. Nachr.*, samedi 11 janv. 1862.

Digitized by Google

10 avril, jour de la clôture, le succès ne se démentit pas un instant[1]. Les *Neueste Nachrichten*, la veille de la première, se bornaient à emprunter cette critique *rigorose* à la *Norddeutsche Zeitung :*

« Nous avons assisté à la seconde (à Darmstadt?) représentation de l'opéra de Gounod : *Faust*, écrivait le correspondant de ce journal, et nous n'avons pu que confirmer de tous points le jugement que nous en avons donné après la première; oui, nous pouvons encore accentuer l'éloge. L'impression fut encore plus profonde que la première fois... Le sujet de Gœthe pouvait être difficilement utilisé, pour une œuvre musicale, avec une plus grande pénétration de l'essence de la musique, qu'on ne l'a fait ici, avec adresse et succès... Nous reconnaissons en Gounod comme compositeur quelque chose de ce que Lessing représente si expressément comme poète. Le domaine dans lequel il possède ses qualités principales, c'est le pathos et le sérieux tragique; mais la profondeur et la noblesse de son invention sont vraiment saisissantes, ravissantes, car il entre jusque dans le plus mince détail avec les traits les plus spirituels et les plus profondément ressentis. La scène du jardin, la plainte de Gretchen au troisième acte, la scène avec Valentin sont, sous ce rapport, magistralement réussies. Moins importante est la musique, plus haut doit parler l'humour. »

Les *Neueste Nachrichten* ajoutaient une curieuse appréciation de leur crû :

« Remarquons pour terminer que Gounod n'est pas *Français*, mais *Belge*, que sa composition ne porte pas le caractère des Écoles française ou italienne modernes, mais bien celui de l'École allemande, dans laquelle il a été élevé et s'est développé[2]. »

1. *M. N. Nachrichten*, 12, 18, 25 janv., 10 avril.
2. *Idem, ibid.*, 12 janvier 1862.

Digitized by Google

Cette dernière remarque fit le tour des gazettes d'outre-Rhin et, jointe à l'épithète de wagnérien qu'on accola au nom de Gounod, elle accompagna pendant un certain temps les commentaires de la critique allemande sur *Faust*.

Dans l'ancienne *Gazette d'Augsbourg*, devenue l'*Allgemeine Zeitung*, le rédacteur musical commençait par confondre Jules Barbier avec son oncle, l'illustre auteur des *Iambes*. Il continuait par une longue critique du livret et de sa traduction. « Le drame lyrique en question, disait-il, n'est rien qu'un drame de la séduction. » Dans un second feuilleton, il s'occupait de la musique :

« Gounod n'est pas un musicien de l'Empire (et il rappelle, dans une note, l'iambe de Barbier : *Sois maudit, Napoléon!*) Sa musique a pénétré plus avant dans les profondeurs de l'âme humaine, et il nous semble, à nous qui ne connaissons pas ses œuvres antérieures, être sur le point de dépouiller les quelques restes de la coquetterie meyerbeerienne... Ses inventions ne sont pas maniérées, mais riches cependant, sinon tout à fait exemptes de réminiscences originales; leur style dramatique n'arrête ou ne retarde nulle part le progrès de l'action, et cependant l'opéra reste mélodieux du commencement à la fin; l'instrumentation, qui se borne généralement au quatuor, est pleine d'effet et cependant d'une noble simplicité; les efforts que l'auteur exige des chanteurs ne dépassent pas l'étendue habituelle des voix; le caractère foncier de cette création est la tendresse et la probité. Non pas parce que Gounod est belge, — les héros de l'Opéra parisien sont pour la plupart étrangers à la France, comme Lully, Grétry, Gluck, Cherubini, Spontini, Rossini, Meyerbeer. Mais, si la profondeur de la force créatrice dans le monde subjectif de la sensibilité lyrique intérieure, si l'abandon plein d'amour à un grand sujet (car le musicien ne s'est pas

Digitized by Google

enthousiasmé pour Dérangeur et compagnie, mais bien pour notre Gœthe), si la création aidée par un métier consciencieux, si le mépris orgueilleux de la recherche latine du clinquant et du bruyant charlatanisme moderne, sont les caractéristiques de la manière germanique, — et ils le sont, — la musique de ce Flamand est germanique, et réellement, elle est bien plus allemande que celle du Berlinois Meyerbeer ou celle du Francfortois Offenbach[1]. »

Gounod, ainsi naturalisé flamand, — bien qu'une notice biographique, assez exacte, empruntée au *Guide musical* eût déjà paru sur lui dans les journaux allemands[2], — sa musique continua à conquérir l'Europe. A Hambourg en quatre mois, seulement, quarante-deux réprésentations étaient données de son opéra.

Le Théâtre National hongrois, à Pesth, jouait *Faust*, fin décembre ; le Hoftheater de Berlin, le 5 janvier 1863[4]. A Hanovre, où on le baptisa à partir de la troisième représentation, *Faust et Marguerite*, c'était le grand succès de la saison 1861-62[5].

« Là aussi, écrit le Dr. Georg Fischer, on croyait que la corruption de notre poète national limiterait irrémédiablement le droit de cité de cet opéra sur les scènes allemandes. Mais on se trompait. Les libret-

1. *Allgemeine Zeitung*, 19 et 20 janvier 1862, p. 310-311 et 325-326.

2. *Breslauer Zeitung*, reproduit dans la *N. Zeits.* du 31 janvier 1862. L'original de cette biographie est dans le *Guide musical* du 31 mars 1859. Gounod y est prénommé Félix-Charles. On lui fait quitter l'École de Rome pour le séminaire ; on le marie d'ailleurs dès 1847, et on lui attribue déjà cette fameuse symphonie « intitulée : *la Reine des Apôtres* », en 1850.

3. « C'est pour l'Allemagne un résultat inouï, que n'avait jamais atteint un opéra allemand » déclarait la *Neue Zeitschrift*. Un an plus tard, à la 70e représentation, le ténor Hagen chantait *Faust* pour la 50e fois, à son bénéfice.

4. La centième à Berlin, eut lieu le 24 octobre 1867. Le baryton Salomon y chanta quatre-vingt-dix-neuf fois le rôle de Méphisto.

5. *N. Zeits. f. Musik.*, 13 juin 1862, p. 215 ; 29 mai 1863, p. 187 ; 28 novembre 1862, p. 200 ; 2 janvier 1863, p. 7.

Digitized by Google

tistes avaient placé habilement au premier plan la tragédie d'amour et la musique de Gounod exhalait dans certaines scènes un parfum et une noblesse de sentiment d'une rare beauté. La représentation fut excellente et dut une grande part de son succès à Fischer. La triomphatrice de la soirée fut Mlle Ubrich qui incarna le rôle de Gretchen de la façon la plus communicative. Niemann[1], lui aussi, séduisit par un sentiment profond. Zottmayer chantait Méphisto, Gunz Siebel, Beese Valentin. Au quatrième acte, il n'y avait pas moins de cinq décors nouveaux du peintre Martin à contempler, et la vue du Brocken, un chef-d'œuvre de perspective. Le tableau final des anges s'envolant vers le ciel était très artistique. Le machiniste Brandt, du grand-duché de Hesse, avait dirigé la mise en scène. Le succès grandissait avec chaque représentation, et, pendant des années, il fallut chaque fois bisser le chœur des soldats. »

Gounod vint lui-même diriger, l'année suivante, *Faust et Marguerite* à Hambourg et à Hanovre, les 7 et 15 octobre. A Hanovre, où son chef-d'œuvre avait été représenté dix fois la saison précédente, sa direction fit voir maintes beautés qu'on n'avait pas encore perçues jusqu'alors. « Le compositeur ne fut pas rappelé moins de dix fois et il parut orné d'une décoration. Deux ans plus tard, il dédia au roi son opéra, *Mireille*[2]. »

D'autres villes encore incorporèrent l'opéra français à leur répertoire, telles que Stockholm, Francfort, Meiningen. En Amérique, la saison de New-York débuta, le 12 septembre 1864, avec *Faust*.

1. Le futur protagoniste de *Tannhæuser* à Paris, en 1861.

2. Dr. Georg. Fischer, *Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866*, p. 248 et 253.

« Il (le roi) m'a beaucoup remercié d'avoir écrit *Faust*, en me disant qu'il n'aurait jamais pensé qu'un Français pouvait entrer à ce point dans l'esprit et la conception de Gœthe. » (Lettre de Gounod à sa femme, de Hanovre.) Cf. plus loin, p. 239-240.

Digitized by Google

Plus près de Paris, Bruxelles, après Liége[1], après Darmstadt, avait donné *Faust*, le 25 février 1861[2]. Déjà *le Médecin malgré lui* avait été représenté au théâtre de la Monnaie, le 25 février 1859, « devant un auditoire nombreux, brillant et choisi », dit le *Guide musical :* « œuvre charmante, pleine de verve, d'esprit et de gaieté, car, depuis l'ouverture jusqu'au finale du troisième acte, il n'est rien qui ne soit du meilleur ton, du meilleur goût... Et non seulement la musique de M. Gounod est gracieuse, vive et spirituelle; elle est encore, et c'est à nos yeux, un de ses mérites, elle est, disons-nous, la musique de la pièce de Molière. Elle en a le ton et l'allure; elle en a ce qu'aujourd'hui, pimbêches que nous sommes, nous appellerons les audaces; elle est égrillarde et le compositeur n'a pas reculé devant certaines harmonies imitatives que le public, rajeuni de deux siècles, a accueillies en vrai petit-fils de Rabelais[3] ».

« Quélus (le directeur de la Monnaie), avait projeté de donner le *Faust* de Gounod, que le Théâtre-Lyrique venait de faire connaître. On sait que le chef-d'œuvre du compositeur français fut représenté d'abord en opéra-comique, c'est-à-dire avec dialogue. Puis, on s'aperçut des développements que pouvait prendre à la scène ce grand ouvrage; on constata qu'il importait de lui donner l'allure d'un opéra, et Gounod remplaça le « poème » par les récits que l'on connaît. Or,

1. A Liége la 200e de *Faust* fut donnée en 1896.

2. « Je reviens, écrit Gounod à Lefuel, le jeudi 21 février 1861, de Darmstadt, où je suis allé passer quatre jours pendant lesquels j'apprends que tu nous as invités pour samedi prochain, et repars justement samedi pour Bruxelles où l'on répète généralement le soir même pour donner lundi la première représentation de *Faust*. J'ai *promis* d'y aller, et l'on compte absolument sur moi. » (Lettre inédite à Lefuel, de Paris.)

3. *Guide musical*, 3 mars 1859. La distribution était la suivante : Sganarelle, Carman; Jacqueline, Mlle Feitlinger; Martine, Mme Meuriot; Léandre, M. Aujac; Géronte, Mengal. Valère, Borsary; Luca, Gourdon; (Isnardon, *Le Théâtre de la Monnaie*, p. 435.)

Digitized by Google

l'éditeur Choudens ne livra plus la partition que sous cette forme.

« Quélus met *Faust* à l'étude avec cette nouvelle version, tout en conservant la distribution d'opéra-comique, c'est-à-dire ténor léger, chanteuse légère, et basse chantante, — comme il est d'usage encore dans les théâtres qui possèdent les deux troupes. Mais les artistes d'opéra menacèrent leur directeur d'un procès!

« — Eh bien, je distribue *Faust* en grand opéra « tout à fait, s'écrie celui-ci. — Non, ripostent les « artistes d'opéra-comique, nous exigeons les rôles « qui ont été créés par les titulaires de nos emplois, « ou nous ferons valoir nos droits devant les tribunaux. « — Mais, puisque *Faust* est maintenant un grand « opéra, je suis obligé de confier les rôles aux artistes « de ce genre. — Alors jouez en opéra-comique. — « Mais je ne puis pas! »

« Enfin, en présence d'une situation aussi difficile, et sous l'avalanche de papier timbré qui s'amoncelait sur lui, le malheureux Quélus prit le parti extrême, mais d'un effet certain : il retira *Faust* des études[1]. »

La première ne fut donnée que l'année suivante, sous forme d'opéra-comique, le lundi 25 février, avec la distribution suivante : Faust, Jourdan; Méphisto, Bataille; Valentin, Carman; Wagner, Borsary; Marguerite, Mme Boulart; Siebel, Dupuy; Dame Marthe, Meuriot. Gounod, qui avait assisté aux dernières répétitions, parut sur la scène, à l'issue de la représentation, entouré de ses principaux interprètes.

« La musique est empreinte de ce cachet de grandeur, de majesté, d'élévation auquel on reconnaît un maître, déclarait le *Guide musical*. Sous ce rapport d'ailleurs, ce n'est pas d'aujourd'hui que M. Gounod a fait ses preuves : on le tient, depuis le premier jour

1. Isnardon, *Le Théâtre de la Monnaie*, p. 441.

Digitized by Google

où il se produisit à la scène, pour un musicien consommé dans la connaissance de son art. Ce qui lui manque, ce n'est ni le savoir, ni l'habileté, ni l'expérience, ni le travail, c'est, il faut bien en convenir, la mélodie, l'inspiration. Est-ce à dire que ces deux précieuses qualités fassent défaut à la riche nature de M. Gounod? Non; quand M. Gounod veut bien mettre un instant à l'écart la science pour laisser un libre cours à l'inspiration, quel charme, quelle merveille, quel éblouissement! Nous n'en voulons pour preuve que le chœur des bourgeois au deuxième acte et celui des soldats au troisième, qui sont deux morceaux dignes de figurer à côté de ce qu'il y a de plus parfait en ce genre. Le public, transporté, émerveillé, a fait répéter le dernier, et l'on peut dire qu'il a encore gagné à être entendu une seconde fois.

« Quant à la partition, en général, quoique estimée à à un très haut prix par les artistes et les gens du métier, elle a le tort aux yeux, ou, pour mieux dire, aux oreilles de la masse du public, de planer dans des régions inaccessibles à l'intelligence des profanes[1]. »

A la reprise, en octobre avec (Mme Mayer-Boulard, Jourdan, Bonnefoy, Ismaël), on rétablit divers tableaux, notamment celui de la *Nuit de Walpurgis,* qui avait été supprimé au début.

Sous la direction Théodore Letellier, qui remplaça celle de Quélus, *Faust* fut donné en grand opéra[2].

1. *Le Guide musical*, 28 février 1861.

2. « Cette métamorphose ne contente pas tout le monde, dit M. Isnardon, on trouve que la distribution alourdit ainsi l'allure générale de l'ouvrage, et que le dialogue est préférable aux récits qui l'ont remplacé. Quelques jours après, reparaît *Faust* en opéra-comique. Mais les partisans du drame lyrique réclament, et Letellier commençait à devenir perplexe, lorsque, comme il arrive souvent dans les opérations embarrassantes, une idée géniale traversa son cerveau. Il distribua doublement l'œuvre de Gounod, et dans la même semaine, l'affiche porta :

« FAUST, grand opéra en 5 actes.
« et FAUST, opéra-comique en 5 actes. »

(ISNARDON, *Le Théâtre de la Monnaie*, p. 453-459.)

Digitized by Google

« Tout est si bien à sa place dans l'œuvre nouvelle de Gounod, chaque personne dit si bien ce qu'il doit dire, un équilibre si parfait règne dans l'architecture de la partition qu'il semble qu'il n'en pourrait pas être autrement. C'est le comble de l'art que cette unité sereine et magistrale qui résulte d'une imagination si merveilleusement réglée, si indépendante dans sa force, qu'elle dédaigne l'emploi de l'*imprévu*, de l'*étonnant*, de l'*excentrique* pour ne se servir que de l'idée vraie, présentée sous la forme d'une rigoureuse logique et d'une honnête déduction[1]. »

Au *Ménestrel*, son directeur Heugel (Moreno) s'exprimait avec moins de rhétorique, mais avec presque autant d'enthousiasme qu'Oscar Comettant :

« Affranchi de la poétique sévère, trop étroite et trop conventionnelle peut-être du grand opéra, ayant le droit, par la nature de son sujet, de passer tour à tour d'un mode à l'autre, il semble au premier abord, que *Cinq-Mars* doive offrir à l'oreille une grande variété de style et de fréquents contrastes. Il n'a certes pas tenu au talent si fin et si souple de M. Ch. Gounod qu'il en fût ainsi. Comparez, par exemple, les élans dramatiques du trio du troisième acte avec les ciselures archaïques du ballet, rapprochez les chœurs élégants des courtisans de la grande scène de la Conspiration, et vous comprendrez alors ce qu'il y a de passion dans cette âme enthousiaste, ce qu'il y a d'esprit dans cette tête gauloise, ce qu'il y a d'adresse dans la main de ce maître ouvrier, l'un des plus forts musiciens, sans conteste, de ce temps-ci[2]. »

Bénédict (Jouvin) paraissait à peu près du même avis, lorsqu'il disait dans *le Figaro*, que la partition de Gounod alliait « les qualités fortes aux accents suaves[3] ». Mais parmi les adversaires de Gounod, le

1. Feuilleton du *Siècle*, 9 avril 1877.
2. *Le Ménestrel*, 8 avril 1877.
3. *Le Figaro*, 6 avril 1877.

Digitized by Google

meyerbeerien Blaze de Bury, observant que les librettistes avaient « emprunté la couleur et le pathétique à *Marion Delorme* », ce dont il leur savait « le plus de gré », avouait ne rien connaître, « dans l'œuvre si ondoyante et si diverse de M. Gounod, de plus personnel.

« Il semble que ce talent ingénieux à l'excès, habile à toutes les adaptations, cet esprit travaillé de curiosités et velléités sans nombre, ait enfin marqué sa limite. Cette fois au moins son sujet ne dépassait pas sa puissance... La musique de M. Gounod est à son aise dans cette action toute romanesque et dont les figures héroïques, si l'on veut, ne s'élevaient point jusqu'au type. »

Puis, cherchant dans l'examen de la partition, des réminiscences d'œuvres connues, Blaze de Bury récapitulait : « au premier acte, nous avons eu le duo des adieux, comme dans la *Lucia;* au second, la conjuration et le bal, comme dans *les Huguenots;* au troisième, voici *la Partie de chasse de Henri IV,* en attendant la prison du *Trovatore,* au quatrième. Impossible d'imaginer en fait de *poncif* quelque chose de mieux réussi, de plus complet[1] ».

« Un journal avouait que le tapage fait autour de *Paul et Virginie* avait singulièrement excité l'émulation de M. Gounod, et il ajoutait que le propre des belles œuvres est d'en faire éclore d'autres. Judicieuse parole, que l'histoire a mainte fois confirmée et aussi souvent démentie, mais qui se trouve évidemment vraie dans le cas présent, car il est tout naturel que *Paul et Virginie* ait produit *Cinq-Mars.* »

M. Adolphe Jullien, qui s'exprimait ainsi dans *le Français,* ajoutait :

« Voilà, en somme, dix ans que l'auteur de *Roméo* n'a produit un opéra, et il faut avoir entendu *Cinq-Mars* pour discerner quel travail de désagrégation

1. *Revue des Deux-Mondes,* 15 avril 1877, p. 919-924.

Digitized by Google

s'est produit dans le style de M. Gounod, chez qui la mélodie et l'orchestration allaient autrefois si bien d'accord, et auquel on pouvait reprocher plutôt trop de recherche et de fini dans les détails. Non seulement sa pensée se meut aujourd'hui dans un cercle très restreint de formules qui le rejettent constamment sur des œuvres antérieures, mais sa phrase musicale, aussi bien au chant qu'à l'orchestre, est continuellement formée des mêmes unissons, auxquels il a eu déjà cent fois recours[1]. »

Cinq-Mars avait été répété et fut dirigé, à l'origine, par Charles Lamoureux. Chef d'orchestre autoritaire, convaincu, dont les concerts de l'*Harmonie sacrée* avaient déjà fait pressentir la valeur, dont les *Nouveaux Concerts* devaient, en 1882, la révéler définitivement, Lamoureux avait déjà eu maille à partir avec Carvalho et Gounod pendant les répétitions de *Philémon*, trois mois auparavant.

« La réconciliation n'avait jamais été complète entre M. Carvalho — prenant fait et cause pour l'auteur de *Cinq-Mars*, — et son chef d'orchestre. Un nouvel incident se produisait, dans l'après-midi du 3 mai, à la dernière répétition de *Bathyle*[2], qui devait être représenté le lendemain. M. Lamoureux veut faire reprendre un passage qui ne lui paraît pas complètement sûr par ses instrumentistes; M. Carvalho s'y oppose formellement. Le chef d'orchestre insiste; le directeur maintient son refus. M. Lamoureux annonce alors qu'il donne sa démission. Cette démission est aussi facilement acceptée qu'elle a été donnée; ces deux messieurs paraissent ravis d'avoir trouvé un prétexte de se quitter. Il est seulement convenu tout d'abord que M. Lamoureux gardera ses fonctions jusqu'à ce qu'on lui ait trouvé un successeur; mais, le soir même, après le premier acte du *Cinq-Mars*, il quitte

1. Ad. Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui*, I, p. 138-143.
2. Opéra comique, en un acte, de Édouard Blau, musique de W. Chaumet.

Digitized by Google

brusquement le pupitre, laissant la direction de l'orchestre au second chef, M. Vaillard... M. Carvalho s'est hâté de profiter du départ de M. Lamoureux pour prier l'auteur de *Cinq-Mars* de consentir à se charger lui-même de la direction de son ouvrage. On pense bien que M. Gounod accepte avec empressement l'occasion qui lui est offerte de mettre en pratique son système favori : la recette ne peut que gagner à cette exhibition. C'est le 3 mai que M. Gounod conduit pour la première fois l'orchestre de l'Opéra-Comique; son apparition au pupitre est longuement applaudie. Le compositeur continue à diriger *Cinq-Mars* jusqu'au 21 mai où il est remplacé par le second chef d'orchestre, M. Vaillard... *Cinq-Mars* continue à être donné devant de fort belles salles. Plus de 3.000 exemplaires de la partition ont été enlevés chez l'éditeur M. Grus. *Cinq-Mars* ne disparaîtra de l'affiche, avec la fermeture annuelle du théâtre, que pour reparaître au mois de novembre avec de nouveaux morceaux ajoutés par M. Gounod : une ouverture plus développée, un air pour de Thou, et un final dramatique intercalé à la chasse du 3e acte. De plus, M. Gounod promet à l'Opéra-Comique un nouvel ouvrage dont le poème, tiré d'une ancienne pièce de Scribe, sera, comme pour *Cinq-Mars*, de MM. Paul Poirson et Louis Gallet. Le principal rôle féminin de ce futur opéra doit être confié à Mlle Chevallier, qui n'a pourtant pas donné à sa première création tout ce qu'on attendait d'elle[1]. »

Cinq-Mars, après avoir permis au théâtre de ne fermer que le 30 juin, au lieu du 1er, fut en effet repris, le 14 novembre, avec une certaine solennité ;

« Le théâtre s'est mis, ce soir, en frais d'illuminations. A l'extérieur, le cordon de gaz rayonne sur la façade et sur la place Favart, tandis que la salle est brillamment éclairée. M. Carvalho a donné l'ordre d'allumer

1. *Annales du Th. et de la Musique*, III (1877), p. 151-152.

Digitized by Google

les lampes des premières loges, ce qui ne se fait guère que dans les grandes circonstances; il a tenu à célébrer dignement la reprise de *Cinq-Mars*, qui n'a pas été donné depuis la fermeture du théâtre. La critique est à son poste et la salle est comble, malgré les préoccupations politiques du moment. Les modifications que le compositeur a cru devoir apporter à sa partition ne sont pas si considérables qu'on l'avait annoncé. Il n'y a pas plus d'ouverture que par le passé[1]. Le prélude consistait uniquement dans les accords de la marche du supplice qui commence la finale du dernier acte. Nous avons aujourd'hui une introduction qui contient le motif de la délicieuse cantilène : « Nuit resplendissante », sur lequel vient se greffer l'allegro du duo : « A ta voix le ciel s'est ouvert. » Une romance pour baryton au troisième acte, un quatuor intercalé au milieu du finale de la chasse, chanté par le père Joseph, Marie de Gonzague, le roi et l'ambassadeur de Pologne, repris ensuite par le chœur : tels sont les seuls morceaux ajoutés par le musicien. Faiblement interprétée, la romance a semblé banale; il en a été de même du quatuor, traité à la manière italienne, d'une coupe et d'une facture un peu bien usées... L'impression générale restait à peu de chose près, la même qu'au mois d'avril. Le premier acte et le dernier étaient encore ceux qui produisaient le plus d'effet. On redemandait le duo d'amour du dernier acte, plein d'élan et de passion, bien élevé par M. Dereims et par Mlle Chevrier. C'était là, d'ailleurs l'unique succès de la soirée[2]. »

Quant à la pièce dont les journaux attribuaient déjà

1. Gounod avait tenté de composer l'ouverture nouvelle à Morainville, d'où il écrivait à sa femme, le 9 août : « Je vais me mettre à mon ouverture de *Cinq-Mars* », et le 15 : « Je drogue après l'ouverture de *Cinq-Mars* qui ne vient pas, et si elle s'obstine à ne pas me répondre, je ne parlerai certes pas à sa place pour ne rien dire. »

2. *Annal. du Théâtre*, III, p. 166-167. L'opéra de Gounod fut joué 56 fois en 1877 et quatre fois seulement l'année suivante, puis disparut du répertoire. Les 25 premières avaient produit 171.561 francs.

Digitized by Google

le projet à Gounod et à ses nouveaux collaborateurs, c'était une *Charlotte Corday*, imitée de Ponsard, sinon de Scribe.

« Sur les traits pâles de « l'ange de l'assassinat », dit M.-C. Croze, le musicien s'exalte... Feu de paille que cet amour de Gounod pour la vierge cornélienne, délaissé en faveur d'une autre idole plus tendre :

« Il accourt un matin chez Gallet.

« — Avez-vous lu les *Lettres d'Héloïse?* Quelle merveille! Sa passion pour Abélard : voilà notre opéra.

« — Et Fulbert? dit le librettiste.

« — On peut s'en passer.

« — Il est bien temps!

« Et les deux amis de rire, puis de causer. Le drame prend corps, on en exclut les démêlés du héros avec... la censure et Gounod en examine tout le côté philosophique et religieux. Son âme d'ancien séminariste ressuscite; il vante les idées d'Abélard, voulant, comme ce dernier, mettre d'accord la raison et la foi. Il envoie même à son collaborateur le commencement d'un air :

« O Raison, puissance sublime,
« Sœur immortelle de la foi [1] ! »

Telle fut l'origine de *Maître Pierre*, opéra en cinq actes, qui ne fut jamais terminé, mais dont Gounod s'occupera l'année suivante.

L'année de l'Exposition, 1878, devait être celle de *Polyeucte*, comme 1867 avait été, à la fin de l'empire, l'année de *Roméo et Juliette* [1]. On parlait de la par-

1. *Le Figaro*, suppl. littér., 27 mars 1909, *Gounod inédit : « Maître Pierre »*, par M. C. Croze. Voir le chapitre suivant. Cf. *Neue Zeits. f. Musik*, 19 janvier 1878 : « M. Gounod travaille à *Maître Pierre* », et Ad. Jullien, *Musique*, p. 274-279.

2. Le 10 avril 1877, l'Association des Artistes Musiciens faisait exécuter à Notre-Dame, la *Messe solennelle du Sacré-Cœur*, qui était reprise le surlendemain, à Saint-Eustache, au bénéfice de la caisse des Écoles. Le 4 août, à la distribution des prix du Conservatoire, Gounod recevait, des mains du ministre de l'Instruction publique, M. Brunet, la cravate

Digitized by Google

tition promise depuis tant d'années comme de la grande nouveauté que l'Opéra de Paris, sous la direction prospère de Halanzier, devait offrir aux myriades d'étrangers venus à Paris, du mois de mai au mois de novembre. Mais l'événement se fit attendre jusqu'à la fin de l'Exposition, l'Opéra réalisant, toute la saison, avec n'importe quel ouvrage du répertoire, le maximum de la recette.

Pendant que Gounod, en compagnie de son collaborateur Poirson, promenait son *Cinq-Mars* à Lyon, à Milan (où il eut peu de succès, le 19 janvier 1878[1]), et à Naples, puis à Buda-Pesth, — Halanzier faisait commencer les études de *Polyeucte*. Après quelques démêlés avec l'éditeur Lemoine qui, ayant payé la partition cent mille francs, prétendait exiger de l'Opéra cinq mille francs pour le matériel, Halanzier entrait, gratuitement, en possession de ce matériel le 8 décembre, et les études commençaient sous la direction de Hector Salomon; les rôles principaux étaient distribués à MM. Salomon, Lassalle, Menu, Couturier et Mlle Krauss.

de commandeur de la Légion d'honneur, comme « le juste prix des travaux d'un maître qui nous appartient tout entier ». Le 21 octobre, il inaugurait l'orgue de Cavaillé-Coll, qui venait d'être installé dans la nouvelle église de Saint-Cloud; Mme Fuchs chantait l'*Ave Maria* et les soli de *Gallia*. En août, à Morainville, il essayait d'écrire une ouverture pour *Cinq-Mars* (voir ci-dessus p. 173, note 1). En novembre, il était à Lyon et en Italie, pour les représentations de cet ouvrage. Le *Figaro* des 29 et 30 publiait des lettres de Mme Weldon (alors à Paris), et de Barbier, répliquant en l'absence du compositeur.

1. De Milan, le 8 janvier, Gounod écrivait : « Mon ténor est indiciblement brute; mais en revanche le baryton est une oie et la Marion une grue. » Et, après la première, retardée par la mort du roi Victor-Emmanuel : « Il y a dans *Cinq-Mars* des choses qu'on ne peut soupçonner à Paris et qui se révèlent absolument ici. »

Cf. *Neue Zeits. für Musik*, 18, 25 janvier et 8 février. D'après ce journal (25 janv., p. 51), *Cinq-Mars*, joué à Bruxelles le 11 janvier, y obtint un « succès très vif ». Tous les numéros furent accueillis avec grand applaudissement. » D'après Isnardon (*Le Théâtre de la Monnaie*, p. 570), il fut « reçu à la Monnaie avec la même froideur que *Paul et Virginie* », de Victor Massé. Les principaux interprètes à Bruxelles étaient Tournié, Devoyod, Lefèvre, Queyrel, Mme Fursch-Madier, Hamaekers, Lurie. « A peine un succès d'estime », d'après les *Signale* (janvier 1877, p. 123).

Digitized by Google

« On présumait alors que la première représentation de *Polyeucte* pourrait avoir lieu dans le courant du mois de mai. Puis on annonçait qu'elle serait donnée le soir même de l'anniversaire de la naissance de M. Gounod... Mais, au mois de juin, l'Opéra encaisera tous les soirs 20.000 francs avec n'importe quel opéra du répertoire, et le 1er juillet M. Halanzier laissera partir Mlle Krauss en congé, remettant au mois de septembre ou d'octobre l'apparition d'un ouvrage dont les recettes de l'Opéra n'auront alors aucun besoin [1]. »

L'ouverture prochaine de l'Exposition universelle rappelait Gounod en France. Il assistait, le 2 avril, avec M. Saint-Saëns, à l'essai des grandes orgues de Cavaillé-Coll, installées dans la grande salle du nouveau palais du Trocadéro, destinée à une « exposition musicale » des compositeurs français. Le 25 juillet, il y dirigeait, à la fin du concert, sa lamentation *Gallia*, dont les soli étaient chantés par Mlle Jenny Hove; un véritable triomphe lui fut décerné à la fin de l'exécution. Quatre jours auparavant, le dimanche 2 juillet, dans la même salle, le chœur des soldats de *Faust*, chanté par des centaines d'orphéonistes, avait été applaudi, toujours sous sa direction, par la salle entière enthousiasmée.

A l'Opéra, le retour de Mlle Krauss (en août) permettait de reprendre les études de *Polyeucte*, interrompues en son absence. Après deux mois de « *travaux forcés*, à la lettre », de « répétitions, coupures, ressemelages et becquets de toute sorte! », Gounod voyait enfin « ce monstre de *Polyeucte* [2] » prêt à passer le lundi 7 octobre [3].

Cette soirée, donnée devant tout ce que Paris comptait d'illustrations — la répétition générale avait eu lieu à huis-clos, suivant le principe de Gounod, — fut,

1. *Annales du Théâtre et de la Musique*, IV (1878), p. 5, note 1.
2. Lettre inédite à H. Lefuel, « St-Cloud, — 3 octobre 1878 ».
3. Le 4, *Philémon*, en trois actes, avait été joué à Vienne (Hofoperntheater). Voir Hanslick, *Musikalische Stationen*.

Digitized by Google

après neuf années d'attente, une déception presque générale. Les morceaux sur lesquels on comptait le plus, comme la marche triomphale du premier acte et le finale du baptême, au second, produisirent le moins d'effet : tout le succès alla à Mlle Krauss, qui jouait Pauline « en tragédienne admirable de gestes, d'attitude, d'expression, donnant de la valeur à la moindre phrase musicale, et disant avec le baryton Lassalle, de manière à le faire bisser à l'unanimité, le joli duo du second acte : *Soyez généreux,* qui rappelle le premier duo de *Mireille*... Quant à l'orchestration, elle était aussi simple que possible : rien que des blanches et des rondes, des tenues continuelles où tous les instruments jouaient à l'unisson : « J'ai voulu faire une fresque », avait dit Gounod[1].

On remarquait aussi le début d'une jeune danseuse espagnole, Mlle Rosita Mauri, « une Vénus blonde, qui a dansé avec une rare légèreté la mazurka du troisième acte. — Une mazurka en l'an 300 !... » Le quatrième et le cinquième ne semblaient pas à leur place au théâtre. « Trop de messes ! » telle était l'impression du public de la première représentation. La seconde n'était guère plus favorable, sauf cependant à la grande scène du baptême, « heureusement raccourcie » ; Salomon (Polyeucte), ne pouvant supporter le poids de son rôle, il fut doublé, dès la quatrième (4 octobre), par un jeune artiste, Sellier, qui alterna avec lui. Mais, ni Sellier, ni Mlle Krauss ne purent sauver la pièce, qui disparut du répertoire après vingt-cinq représentations[1].

La critique, pourtant, s'était ingéniée à défendre cette rentrée à l'Opéra du chef de l'Ecole française. Les plus ardents partisans de Gounod s'en tirèrent avec des éloges vagues, et durent insister sur quelques épisodes à succès. On rejeta l'échec sur le livret, « qui a, d'après Johannes Weber, l'inconvénient d'être emprunté à

1. *Annales du Théâtre et de la Musique*, IV (1878), p. 30-37.

Digitized by Google

l'antiquité et d'être un sujet de tragédie lyrique plutôt que d'opéra, en prenant ce mot dans le sens qu'il a maintenant.

«... *Polyeucte* est une œuvre où il y a des parties excellentes, mais qui est inégale pour deux raisons : d'abord, parce que Gounod n'a pas voulu s'écarter trop des formes et des formules de l'opéra ordinaire, quoique un sujet comme celui qu'il a traité l'exige tout particulièrement ; ensuite parce que ce sujet est de ceux qu'il vaudrait mieux ne pas mettre en musique. Le fanatisme ascétique de Polyeucte est presque aussi dangereux pour un opéra que l'héroïsme de Jeanne d'Arc[1].»

« Je m'imagine que M. Gounod après la lecture du *Polyeucte* de Corneille, en poète et en chrétien qu'il est, s'est pris d'enthousiasme pour une telle poésie et un tel drame, écrivait l'érudit Henri Lavoix (Savigny, dans *l'Illustration*). Il a été tourmenté par ce rêve, digne de lui, de se faire le traducteur, en musique, d'aussi nobles sentiments et de passions aussi chaleureuses. Mais dans la transformation subie dans le livret il n'a plus retrouvé le maître. Le grand inspirateur s'était éloigné, et le dieu avait touché terre... D'un livret sans grand relief dramatique est née une partition pleine de qualités hors ligne, mais qui, des plus soignées dans toutes ses parties, n'accentue nulle part vigoureusement les caractères et les situations. Partout le talent et le talent incontesté et incontestable du maître y est tout entier avec ses délicatesses, ses élégances, et quelques-unes de ses chaudes inspirations[2]. »

Victor Wilder, dans *le Ménestrel*, critiquait surtout la pièce, « sorte de compromis entre le drame sacré et le drame profane, une transition entre l'opéra et l'oratorio ». *Polyeucte* était, suivant un mot de Gounod lui-même, une « œuvre d'art *apostolique*. »

1. Feuilleton du *Temps*, 15 octobre 1878.
2. *L'Illustration*, 12 octobre 1878.

Digitized by Google

« Quoi qu'il en soit, constatons en abordant la partition, et sans abdiquer les droits de la critique, que nous nous trouvons devant une œuvre de maître qui impose le respect et commande l'admiration[1]. »

Le rédacteur anonyme du *Gaulois*, qui signait modestement « Georges », faisait deux remarques, sous le rapport de la forme :

« D'une part, il me semble que l'auteur de *Faust* ait cherché à se rapprocher des maîtres italiens par la coupe traditionnelle des morceaux ; de l'autre, il montre un souci de la déclamation qu'il n'avait jamais fait à ce point paraître et les duos, trios, cavatines, cantilènes, affectent de rester dans la donnée ancienne. Un récitatif précède chaque mélodie ; les ensembles, les duos viennent régulièrement après les récits et les solis rythmés. L'orchestre ne commente pas le chant à la façon de Wagner, — par exemple, — en reprenant des phrases déjà entendues, destinées à nous rappeler des personnages déjà vus ou des situations antérieures, mais bien à la façon de Gluck. Enfin, la part de la mélopée est considérable. Presque tous les vers de Corneille conservés dans le livret sont traités en mélopée. Tel est, entre autres passages, l'incomparable dialogue du troisième acte : « Où pensez-vous aller ? » En résumé si M. Gounod a eu dans l'esprit le souvenir d'un maître, c'est assurément à Gluck qu'il a songé[2]. »

« J'ai entendu reprocher à M. Gounod, à propos de la partition de *Polyeucte*, écrivait Reyer, de trop s'être souvenu de lui-même, d'avoir coulé ses inspirations dans un moule qui certainement est bien à lui, mais que l'on connaît de longue date ; en un mot, d'avoir fait du Gounod. Eh ! franchement, n'est-ce pas ce qu'il avait de mieux à faire ? D'autres se sont essayés

1. *Le Ménestrel*, 13 octobre 1878.
2. *Le Gaulois*, 10 octobre 1878. Le pseudonyme passe-partout de « Georges » était pris souvent par le directeur du *Gaulois*, Ed. Tarbé des Sablons.

Digitized by Google

à faire du Gounod, et s'y essayent encore. Mais jusqu'à présent j'aime mieux sa manière à lui : elle est personnelle.

« Donc, si on le retrouve dans *Polyeucte*, — et pour ma part j'aime à l'y retrouver — avec ses formules et ses cadences particulières, sa phrase correcte, élégante, ses fines ciselures et ses pures harmonies, avec sa science aimable et son charme pénétrant; si dans *Polyeucte* comme dans *Faust*, comme dans *Gallia*, comme dans *Mireille*, il affirme son style et garde sa personnalité, nous aurions vraiment mauvaise grâce à le lui reprocher et à nous en plaindre[1]. »

Tel n'était pas l'avis de Blaze de Bury qui, dans sa chronique de la *Revue des Deux-Mondes*, opposait d'abord Wagner, Spontini, Weber, Meyerbeer à Gounod et posait en principe que, « des qualités que le théâtre exige, M. Gounod n'en possède hélas ! aucune. Son style que les musiciens d'aujourd'hui, dans ce jargon d'atelier qu'ils empruntent aux peintres, appellent le gounodisme, son style seul est la négation du mouvement. Il s'écoute phraser, se *dilate* jusqu'à la pâmoison. Un moment ce gounodisme réussit; au lendemain des grands jours de Rossini et Meyerbeer notre désœuvrement s'éprit de ces demi-teintes et de ces langueurs, puis bientôt on s'en dégoûta, et l'heure vint où le public réédita pour M. Gounod le mot de Lord Palmerston à Napoléon III : « Décidément votre air de la reine « Hortense ne suffit plus à la situation, il faudrait « tâcher de trouver autre chose et d'accentuer. »

« Que faire en un pareil cas? un oratorio, un *Polyeucte;* s'abîmer dans la contemplation de l'être, nier résolument l'action, renoncer au drame comme le renard renonce aux raisins, bref, maximer son impuissance, ce qui vaudra toujours mieux que la reconnaître. A la bonne heure. Seulement quand on a de ces

1. Feuilleton du *Journal des Débats*, 15 novembre 1878.

Digitized by Google

SCÈNE DE *PHILÉMON ET BAUCIS*, D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE (1860) (Collection Blondel).

Digitized by Google

Digitized by Google

En Italie, Milan et Turin jouaient *Faust* dès 1862, et Gounod assistait lui-même à la représentation dans cette dernière ville. Mais la traduction italienne de son livret ne le satisfaisait pas, et il avait dû la refaire presque entièrement. Il qualifiait le travail de son traducteur de « HONTEUX de négligence! Il n'y a pas deux mots de suite à leur place, écrivait-il à un ami, et c'est à y perdre le peu de tête qui nous reste que de se traîner sur une besogne si misérablement faite par le traducteur : je ne voudrais pas gagner mon argent comme cela, et je lui ai gagné 29 pages de son argent par le travail que je viens de faire...

« C'est *honteux! honteux!*[1] »

Il partait néanmoins pour l'Italie, et la veille de la première, le lundi 10 novembre 1862, il écrivait à Mme Augé de Lassus :

« Je suis à Milan pour y monter l'exécution de *Faust* qu'on répète ce soir généralement et qu'on représente demain pour la première fois en Italie, au théâtre de la Scala. Je viens de passer huit jours à faire étudier. Je crois que l'interprétation sera bonne. L'orchestre est admirable, et c'est pour moi un élément capital[2]. »

Chanté par Morini, Colonnese d'Atry, la Bousquet, la Gualtieri, la Dompieri, *Faust* fut un nouveau triomphe pour le maître français. Le lendemain, le directeur de la Scala offrit un banquet en son honneur, auquel assistèrent les artistes, les abonnés, et un grand nombre de personnalités milanaises, sous la présidence du marquis E. Galganini, qui porta un toast à Gounod.

A Londres, *Faust* parut d'abord au Her Majesty's Theatre, le 11 juin 1863, puis au Royal Italian Opera

1. Lettre inédite (1860?).

2. Lettre de « Milan, lundi 10 novembre 62 », publiée par M. Augé de Lassus : *Charles Gounod chanteur et diseur*. — *Souvenirs sur* Mireille (*Revue musicale*, 15 juin 1907, p. 314). « Je crois que j'obtiendrai de beaux effets de cordes et tu sais que c'est toujours la question capitale pour moi », écrit Gounod à sa femme, vers la même date.

Digitized by Google

Covent Garden, sous le titre de *Faust e Margherita*, le 2 juillet « avec une grande magnificence de décors, de mise en scène, et, ajoutons, avec un très grand succès », dit *la Gazette musicale*.

« Les principaux rôles étaient chantés par Tamberlick, Faure, Graziani, Tagliafico et Mmes Carvalho, Nantier-Didiée et Lustani. Trois morceaux ont été bissés : le chœur des vieillards, celui des soldats et la chanson de Mephistophélès au second acte. Tous les artistes ont été rappelés à plusieurs reprises, et M. Gounod lui-même à la fin du troisième acte. Les honneurs de la soirée paraisssent avoir été pour Faure (Méphistophélès). Comme le spectacle vient seulement de finir à l'instant (1 heure du matin), nous sommes obligés de réserver pour le prochain numéro, les détails de cette représentation remarquable. »

La semaine suivante, le correspondant de la *Gazette* ajoutait, en effet :

«... Montée incontestablement avec plus de soin et de magnificence à Covent-Garden qu'à Her Majesty's Theatre, l'œuvre de Gounod n'y a pas pourtant produit autant d'effet. Le rôle de Faust ne convient pas à Tamberlick, qui n'y trouve point l'emploi de ces magnifiques éclats de voix, l'une de ses facultés les plus éminentes, et qui lui assure ailleurs tant de bravos. Mme Nantier-Didiée plaît toujours et se trouve parfaitement à l'aise lorsqu'elle peut mettre des habits d'homme ; or celui de l'étudiant allemand lui sied à ravir. M. Gounod a composé pour Mme Didiée un air nouveau intercalé fort à propos dans la scène où Siebel vient consoler Marguerite et jure de la venger ; mais Mme Didiée aurait dû se contenter de l'exquise ballade du second acte, que l'air nouveau est loin de valoir. Le rôle de Méphistophélès n'est certainement pas le plus important dans la partition de M. Gounod; mais Faure a prouvé ici pour la centième fois qu'il n'y a pas de petits rôles pour les grands artistes. Il a obtenu un succès dont il est en

Digitized by Google

droit de se glorifier autant que de celui de Saint-Bris dans *les Huguenots*. Que Mme Carvalho vocalise avec une rare perfection le rôle de Marguerite, cela est incontestable, et qu'elle le chante et le joue tel qu'il doit être chanté et joué, nul ne peut en douter, puisque c'est pour elle qu'il a été écrit. Chose singulière cependant : bien que ce rôle soit sa création et qu'elle y obtienne son plus beau succès en France, on a de la peine à se faire à la façon dont cette éminente artiste le comprend. Cela tient peut-être à ce que la littérature et la poésie allemandes ont pénétré plus profondément en Angleterre qu'en France, et que le souvenir du *Faust* de Gœthe y est plus vivace. En effet, on s'imaginerait difficilement la *Gretchen* de Gœthe marchant à pas comptés, tenant constamment les yeux fermés, et paraissant pendant tout le cours de l'ouvrage dans un état de somnambulisme. Mais on ne devrait pas oublier que Mme Carvalho n'est nullement chargée de représenter la *Gretchen* de Gœthe qu'elle n'est même pas obligée de connaître, mais bien la Marguerite du *Faust* de MM. Barbier et Carré, qui ne peut et ne doit pas être celle de Gœthe; ce qui n'empêche en aucune façon que MM. Barbier et Carré n'aient fait un excellent livret d'opéra[1]. »

Joué cinq fois jusqu'au 8 novembre, tantôt avec Marchesi dans le rôle de Méphistophélès, *Faust* fut repris au Her Majesty's, le 23 janvier 1864, avec une traduction anglaise du célèbre musicographe Chorley.

En février 1864, *Faust* fut encore chanté, en italien, à Pétersbourg et à Barcelone.

1. *Revue et Gazette musicale*, 5 et 12 juillet 1863, p. 215 et 220-221, lettres de Londres, du 3 et du 10 juillet, articles signés L. B. Cf., 8 novembre, p. 359, dans l'*Autobiographie de Ch. Gounod*, p. 58-59, le récit de l' « odyssée » de *Faust* en Angleterre et des démêlés de Gounod avec les éditeurs et managers britanniques.

Digitized by Google

IX

L'*Autobiographie* de Gounod attribue à la composition de *Philémon et Baucis,* qui suivit immédiatement *Faust* au boulevard du Temple, la date de 1859. Cet ouvrage, d'abord projeté en deux actes, avait été écrit à la demande de Bénazet, le mécène artistique de Baden-Baden, et devait être représenté l'été de 1860.

« M. Carvalho, à qui j'en avais fait entendre des fragments, me témoigna le regret que cette partition ne fût pas destinée à son théâtre : il me pria de faire auprès de M. Bénazet une démarche dans le but d'obtenir son consentement à ce que j'écrivisse un autre ouvrage pour Bade, en échange de *Philémon et Baucis.* M. Bénazet se rendit à mon désir avec cette délicatesse de bienveillance et cette bonne grâce dont il a laissé le souvenir chez tous ceux qui l'ont approché. Mes collaborateurs écrivirent de suite le libretto du nouvel ouvrage en deux actes destiné à Bade, *la Colombe.* Dès que j'eus terminé *Philémon et Baucis*, j'entrai en répétitions au Théâtre-Lyrique[1]. »

Tandis que le Théâtre-Lyrique continuait à « battre monnaie » avec *Faust* et *Orphée,* selon l'expression de *la France musicale*[2], la pièce nouvelle, augmentée d'un troisième acte, était prête à passer vers le jour de l'an. Le 8 janvier 1860, chez les frères Lionnet, Gounod l'exé-

1. *Autobiogr. de Ch. Gounod,* p. 31.
2. *La France musicale,* 13 et 25 déc. 1859, p. 498 et 506.

Digitized by Google

cutait lui-même en grande partie et la première représentation était annoncée pour la fin du mois[1]; mais une indisposition du chanteur Fromant la retarda jusqu'au 18 février.

Philémon et Baucis n'eut, à l'origine, que treize représentations. « L'ouvrage, je crois, n'était pas sans valeur, écrit Gounod; du moins je l'ai entendu souvent juger ainsi. Cependant il ne faisait pas d'argent; c'est la pierre de touche au théâtre, et j'ai toujours professé l'opinion que devant les mauvaises recettes, un auteur abandonné n'a rien à dire. La partition, achetée d'avance par M. de Choudens, n'a pas eu le même sort que la représentation; elle s'est assez bien répandue pour faire largement rentrer l'éditeur dans ce qu'elle lui avait coûté. La somme stipulée était de 10.000 francs; mais M. de Choudens ayant eu la prudence de renvoyer l'intégralité du payement à la 25e représentation, nous ne reçûmes à nous trois que la somme de 5.000 francs, pour nos trois actes[2]. »

La presse fut, encore une fois, très favorable à l'auteur, que l'heureuse fortune de *Faust* ne permettait plus de traiter comme un débutant. D'Ortigue, dans *le Ménestrel,* approuvait la simple introduction. « Cette disposition convient mieux, ce semble, à un sujet antique, et d'un autre côté, elle est plus conforme à l'idée du compositeur qui a voulu, de parti-pris, laisser ce premier acte dans la demi-teinte car, par une singulière et charmante anomalie qui tient au sujet, au lieu de montrer, dans cet ouvrage, des personnages

« Enfants au premier acte et barbons au dernier,

comme dit Boileau, nous nous trouvons au commence-

1. *Gazette mus.*, 5 févr. 1860, p. 45 ; *France musicale*, 8 janv., p. 12 : « Le nouvel ouvrage de M. C. Gounod, *Philémon et Baucis*, en trois actes, sera donné dans les derniers jours de ce mois. Les principaux interprètes seront Mme Miolan, M. Bataille, Mlle Sax, MM. Fromant et Balanqué. »

2. *Autobiogr. de Ch. Gounod*, p. 31-32.

Digitized by Google

ment, avec un vieux barbon et une vieille femme, et, à la fin, avec les mêmes personnages rayonnants de jeunesse et de beauté. Voilà la progression ».

Après une longue et minutieuse étude de la partition, d'Ortigue louait Mme Carvalho, — qui faisait des « prodiges de vocalisation dans le troisième acte », — puis le chef d'orchestre Deloffre et ses musiciens.

« Mais aussi quel orchestre que celui de M. Gounod! Comme il est moëlleux, plein, profond, coloré, ordonné, distribué, riche et en même temps sobre et clair. Il est riche parce qu'il y a toujours assez, et jamais trop. Rien n'y est perdu, tout ce qui s'y trouve porte.

« On peut dire en général de la musique de M. Gounod, que c'est un fruit mûr et succulent qui a pris naissance dans un fond excellent, dans le *véritable* sol musical[1]. »

Berlioz, dans les *Débats,* était plus laconique :

« L'ouvrage de MM. Barbier et Carré a complètement réussi. M. Gounod a été plus heureux encore, et sa partition nous semble l'une des plus gracieuses qu'il ait écrites. » Puis, quelques restrictions à propos du troisième acte :

« Philémon et Baucis, plongés dans un profond sommeil, sont redevenus jeunes. Baucis s'éveille la première et ne reconnaît pas Philémon. Philémon, à son tour, ne reconnaît pas Baucis. Ils chantent un duo que j'aurais besoin de réentendre, où j'ai seulement remarqué des élans de la voix de soprano qui se trouvent déjà dans le rôle de Marguerite de *Faust.* Ces observations me coûtent à faire et témoignent de ma haute estime pour le talent de l'auteur. Quand on voit des maîtres célèbres se répéter à satiété, reproduire non seulement des formules, mais des phrases entières, des procédés d'instrumentation et de modulation jusqu'à en obséder le public, on a vraiment mauvaise grâce à

1. *Le Ménestrel,* 26 février 1860.

Digitized by Google

venir reprocher à un compositeur consciencieux quelques réminiscences légères[1]. »

Toujours malveillant, Scudo, dans la *Revue des Deux-Mondes,* reprochait à Barbier et Carré de n'avoir pas su, depuis dix ans qu'ils écrivent, bâtir une pièce véritable qui dépasse les proportions des *Noces de Jeannette*. Gounod n'aurait pas dû accepter ce livret des situations musicales duquel, il n'a, d'ailleurs, pas su tirer profit. L'ouverture imite « le ramage des *pifferari* romains », le premier duo entre les deux époux est « un morceau agréable, bien modulé dans l'ensemble des deux voix, empreint d'un sentiment doux et placide qui est l'accent familier à la muse de M. Gounod. Le chœur qu'on entend au loin, chœur joyeux des habitants de la ville impie, n'a rien de remarquable, si ce n'est la persistance de deux notes de cor qui vous taquinent l'oreille. Nous ne pouvons citer du trio qui vient après entre Jupiter, Vulcain et Philémon, que quelques accords d'une harmonie finement burinée. Quant aux couplets de Vulcain : *Au bruit des lourds marteaux d'airain,* cela me paraît plus baroque que comique, dépourvu de verve et d'originalité.

« ... Le second acte, qui heureusement n'est pas long, est d'une grande faiblesse. » Mais, au troisième, « se trouvent, les meilleurs morceaux de la partition ». En résumé, « c'est par les détails par des harmonies ingénieuses et la distinction cherchée de certains accompagnements que se recommande la nouvelle production de M. Gounod. Or les détails de la forme, les ciselures de l'instrumentation, les mièvreries du style ne suffisent point pour faire vivre une composition dramatique où la passion, les idées franches et la variété des couleurs ne brillent que par leur absence. Aussi ne croyons-nous pas au succès durable de *Philémon et Baucis,*

1. *Journal des Débats,* 23 février 1860.

Digitized by Google

et ce mécompte ne doit pas être attribué entièrement aux auteurs du libretto[1] ».

Repris le 23 mars, au retour de Mme Carvalho, *Philémon et Baucis* disparut de l'affiche en avril. Quatre représentations du *Médecin malgré lui* avaient été données vers le même temps. Avec le départ pour Londres de sa principale interprète et l'abandon du Théâtre-Lyrique par Carvalho, à qui succédait son secrétaire Réty, le nom de Gounod cessait de figurer sur le répertoire du boulevard du Temple. C'est de cette époque que date l'apparition de *Faust* sur les grandes scènes de province et de l'étranger. Cependant le compositeur travaillait au petit opéra qui devait remplacer *Philémon* à Bade, et déjà l'Opéra annonçait, pour suivre la représentation projetée (et qui n'eut pas lieu), du *Fidelio* de Beethoven avec Mme Viardot, *la Reine Balkis*, ou *la Reine de Saba*[2].

Dans les concerts, Gounod faisait chanter une *Pastorale sur un Noël du* XVIIIe *siècle*[3]; les Jeunes Artistes reprenaient la symphonie en *mi bémol*, « dont la place, au dire de la *Gazette musicale*, est marquée au répertoire à peu d'intervalles des merveilles du genre[3] »; et dans les salons, comme dans les soirées musicales, le prélude de Bach ou l'*Ave Maria*, continuait d'être applaudi à Paris, en province et à l'étranger[4]; Mme Carvalho le chantait à Londres, à Bade, à Nantes (en décembre), accompagnée par Herman, à Angers, avec le violoniste W. Catermole, élève de Léonard et gendre de Fétis, etc., etc.

A Bade, ou Bénazet l'avait invité, Gounod donnait,

1. *Revue des Deux-Mondes*, 15 mars 1860.
2. *Gazette music.*, 8 avril 1860, p. 136.
3. *Gazette music.*, 29 janvier 1860, p. 38; 12 février p. 53; 18 mars, p. 97. En avril, Mme Pellegrin chante au concert de Louis Brassin, la célèbre *Sérénade* (22 avril, p. 150). Cf. *France music.*, (11 mars) : chez M. et Mme Güntsberg, « ces nababs russes » de la place de l'Étoile, on entend, le 8 mai, l'*Ave Maria*, exécuté par Servais, d'Aubel et Édouard Wolff.
4. E. A. Spoll, *Madame Carvalho*, p. 62-63.

Digitized by Google

le 6 août, *la Colombe,* opéra-comique en un acte, imité, comme *Philémon,* de La Fontaine, par Barbier et Carré.

« Plus heureux que Louis XIV, écrit un témoin, Étienne Carjat, Charles Gounod vient de passer le Rhin. Sa nouvelle œuvre est plus qu'un succès, c'est une victoire complète.

« Les Allemands, ces pères conscrits de l'harmonie, ont battu des mains et crié : *Bravo!* à l'audition de *la Colombe,* comme à la partition d'un petit-fils de Beethoven ou Mozart. Jamais le Théâtre de Bade ne s'était trouvé à pareille fête. L'enthousiasme, qui d'ordinaire semble fuir cette salle somptueuse et collet-monté, y a fait explosion vendredi soir comme aux beaux jours du théâtre Lyrique.

« Sur un charmant petit proverbe de MM. Jules Barbier et Michel Carré, M. Gounod a écrit une de ses plus remarquables partitions. Il a été tour à tour plein de franchise et de comique, d'esprit et de passion. L'orchestration seule est un chef-d'œuvre de goût et de finesse : c'est du Benvenuto musical. Roger-Horace, Balanqué-maître Jean, Mme Miolan-Carvalho-Sylvie, Mlle Faivre-Mazet, ont chanté avec leur meilleure voix et ont été rappelés après chaque acte avec des trépignement d'admiration.

« Gounod lui-même, qui s'était dérobé aux félicitations, a dû subir l'ovation et recevoir la meilleure part des applaudissements. De grandes dames ont fait invasion dans les coulisses et sont allées serrer la main du triomphateur.

« Après la représentation, l'orchestre en masse, — à la lueur des torches, — est allé donner une sérénade sous le balcon de l'Hôtel de France[1]. »

Gounod remercia les musiciens « pour cette preuve d'intérêt, qui lui était d'autant plus précieuse qu'elle

1. *Le Ménestrel,* 12 août 1860.

Digitized by Google

lui était donnée sur cette terre d'Allemagne, mère des plus grands musiciens. M. Kœnnemann a répondu. Un punch offert à l'orchestre par M. Gounod, a fini cette heureuse soirée [1]».

Devant la brillante assistance que composait, chaque été, le public cosmopolite des jeux de Bade, le petit ouvrage de Gounod obtint un succès marqué, qui se traduisit par quatre représentations. La dernière fut suivie du troisième acte de *Faust,* chanté par Roger et Mme Carvalho, qui chantait, dans un grand concert, le prélude de Bach, « avec solo de violon, chant et orchestre [2] ».

Le monde musical parisien s'occupait alors avec une vive curiosité de la représentation prochaine de *Tannhœuser*. Wagner était venu s'installer à Paris vers la fin de 1859; il avait donné ses trois concerts fameux du Théâtre-Italien en janvier-février 1860, soulevant des polémiques ardentes dans la presse. Après cent soixante-quatre répétitions (chiffre inouï il y a cinquante ans), l'opéra allemand parut enfin, le 13 mars 1861, sur la scène de l'Académie impériale de Musique. Wagner, à cette époque, avait de l'estime pour le talent de Gounod, qu'on représentait parfois comme un de ses adeptes et qu'il jugeait non sans bon sens [3].

1. *Revue et Gaz. music.*, 12 août 1860, p. 333, article signé Loiseau.

2. E.-A. Spoll, *Madame Carvalho*, p. 62. Notons, vers la même époque, quelques petits faits de la vie du compositeur :

Dans une représentation donnée au bénéfice d'un conscrit, le 14 mai, Gounod accompagne à l'orgue, avec Victor Massé au piano, et le jeune Sarasate, Mme Ugalde qui chante l'*Ave Maria ;* quelque temps auparavant, le cercle de l'Union artistique, fondé récemment sous la présidence du prince compositeur Poniatowsky, choisit pour vice-présidents Gounod et Melchior de Vogüé. Le 5 août, dans la séance annuelle de l'Orphéon, 1.500 exécutants chantent le chœur des soldats de *Faust*, qui est bissé, et le *Vive l'Empereur !*

3. « Artiste exalté, en pâmoison perpétuelle, disait-il de lui. Dans la conversation, un charmeur irrésistible. Mélodiste mièvre, il manque de *profondeur* autant que de *largeur;* tout au plus frôle-t-il parfois ces deux hautes qualités; mais sans jamais parvenir à se les approprier. »

Et comme Champfleury se hasardait à répliquer :

« L'on ne doit pourtant pas méconnaître que dans les rôles si mélodi-

Digitized by Google

Gounod, de son côté, se montrait fort équitable et fort bon prophète à l'égard de Wagner, qu'il considérait comme un maître. Il avait assisté aux concerts de 1860, et à la représentation de *Tannhæuser*, dont il avait suivi avec intérêt et curiosité les longues et difficiles répétitions [1].

« Je professais alors, et j'avoue que je professe encore aujourd'hui une très grande admiration pour ce vaste cerveau et cette puissante organisation d'artiste, écrivait Gounod douze ans plus tard. J'avais beau dire que je ne prétendais pas que ce fût « un soleil sans tache », on me répondait qu'il était un fou et que j'en étais un autre; et lorsque la représentation de la pièce se fût achevée, à grand'peine, au milieu d'une grêle de sifflets, plusieurs de ses amis me dirent d'un air goguenard et facétieux : « Eh bien, vous devez être satisfait ! j'espère « que voilà un beau triomphe ! » — « Mais, Messieurs », répondis-je, — « pardon; ne confondons pas. Vous

ques de Faust et de Marguerite, et surtout dans toute la scène du Jardin, Gounod a introduit une note expressive inconnue avant lui dans la musique d'opéra français. »

A ce nom de Faust, Wagner bondit :

« Ah ! parlons-en, s'écria-t-il ; j'ai vu cette parodie théâtrale de notre Faust allemand.

« Faust et son compère Méphisto m'ont absolument fait l'effet de deux farceurs d'étudiants du Quartier Latin, à la piste d'une étudiante.

« Quant à la musique, c'est de la sentimentalité de surface... à fleur de peau... de chevreau... comme les gants, — sans oublier la poudre de riz; notamment dans cet air insipide des bijoux : *Ah ! je ris de me voir si belle en ce miroir.* » (Wagner en fredonna les premières mesures, puis il ajouta) :

« Cet air, voilà en somme, le pivot de la pièce ; il résume toute la portée psychologique de ce canevas ridicule.

« O Gœthe !

« J'espère pour Gounod, dont le talent est réel, mais dont le tempérament manque d'envergure pour traiter les sujets tragiques, qu'il aura le discernement, à l'avenir, de mieux choisir ses libretti !!! Dans le genre de demi-caractère, il réussira sans aucun doute. »

« Le jugement était sévère », ajoute le témoin de cette conversation, un habitué du petit hôtel de la rue Newton ; mais pouvait-il être autre dans sa situation, chez l'homme qui venait de terminer *Tristan et Isolde ?* » (E. Michotte, *La Visite de Wagner à Rossini* (*Paris, 1860*), p. 12-13, note.)

1. Charles Darcours (Réty), ancien secrétaire du Théâtre-Lyrique, a

Digitized by Google

« appelez cela une chute; j'appelle cela une émeute; « c'est fort différent : permettez-moi d'en appeler, et « de vous donner rendez-vous dans dix ans, devant la « même œuvre et devant le même homme : vous leur « tirerez votre chapeau : une pareille cause ne se juge « pas en une soirée : au revoir, dans dix ans[1]. »

Gounod quitta Paris peu après la représentation de *Tannhæuser*, pour aller surveiller, avec son éditeur, les premières représentations, en province et à l'étranger, de son récent succès du Théâtre-Lyrique. Il passait le mois d'août à Arcachon, pour y travailler à sa partition de *la Reine de Saba*, dont deux actes étaient déjà déposés à la direction de l'Opéra, et rentrait à Paris le 2 ou 3 septembre.

Le mois suivant, invité à la cour, Gounod restait quelque temps à Compiègne[2], d'où il adressait à sa femme des lettres fréquentes, « journal intime, très

publié le curieux billet suivant, à lui adressé par Gounod, dans les derniers mois de 1859 :

« Mon cher ami,

« Je tiens absolument à ce que M. R. Wagner entende ma partition de *Faust*. Son suffrage et même ses critiques sont de ceux que l'on recherche, et je serais bien peiné que les représentations fussent achevées sans qu'il eût connaissance de mon ouvrage. — Je vous supplie donc de lui réserver une *bonne loge* pour la Représentation de Mardi.

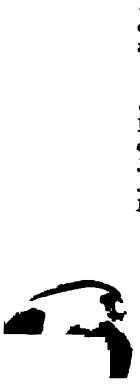
« Tout à vous.

« Ch. Gounod. »

(Billet fac-simile dans *le Figaro* du 4 novembre 1887 : *la 500e de « Faust »*.) Le 11 novembre Wagner écrit à Mathilde Wesendonck qu'il a, par Berlioz, connu Gounod et une foule de personnes enthousiastes de sa musique. Et le 3 mars, il compte Gounod parmi les amis que lui ont faits ses concerts. Mais il ne semble pas que Wagner eût assisté à la représentation projetée.

1. *Autobiogr. de Ch. Gounod*, p. 17-18.

2. La chambre qui lui avait été réservée était décorée de scènes tirées de son chef-d'œuvre *Faust* (*Neue Zeits. für Musik*, 13 déc. 1861, p. 283). Les 23 et 30 juin, l'Orphéon exécutait un chœur nouveau de son ancien directeur : *Prière à Marie*. Au concert spirituel du vendredi-saint, les Jeunes Artistes demandaient à Capoul de chanter le *Sanctus*, et à Bataille, *Jésus de Nazareth* et *le Juif errant*. A Londres, Mme Carvalho, chantait l'*Ave Maria*, accompagnée par Sarasate.



Digitized by Google

LA RÈINE DE SABA (1862), PRINCIPAUX INTERPRÈTES:
(Biblioth. de l'Opéra).

Digitized by Google

Digitized by Google

vivant et très varié, de son séjour au château. Peu d'impressions politiques. A propos de la mort du roi de Portugal[1], un simple détail de toilette :

« Envoie-moi un pantalon noir pour le matin, pour remplacer mon pantalon gris et me mettre en tenue de deuil. Le gilet montant va faire merveille comme austérité d'aspect. C'est tout ce qu'il y a de plus sépulchral ; je serai au complet comme catafalque. »

Mais le deuil officiel ne faisait pas trop oublier la musique :

« J'ai passé plus d'une grande heure *à côté* de l'Impératrice, en compagnie de quatre ou cinq autres personnes. Je te donne à deviner en cent, en mille, ce qu'elle m'a proposé. — Sa collaboration pour un ballet qu'elle veut que nous fassions ensemble. Tu juges si j'ai été interdit, si je suis tombé des nues ! J'ai regardé Sa Majesté sans proférer une parole, ce que voyant, Elle m'a dit, en me fixant dans le fond des yeux : « Mais non, sans plaisanterie. — Oh ! alors, « Madame, ai-je dit, dès que ce n'est pas une plaisante- « rie, cela devient la chose la plus plaisante du monde. « Parole de souveraine vaut tous les traités imagina- « bles. Je ne me doute pas au monde ce que sera le « ballet de Votre Majesté, mais voilà mon prochain « ouvrage assuré. » Et mettant sa main dans la mienne : « C'est entendu », m'a dit Sa Majesté[2]. »

Après Compiègne, Gounod eut à s'occuper des répétitions de *la Reine de Saba*, dont la lecture aux artistes avait été faite le 18 octobre, et les principaux rôles distribués à Gueymard, Obin, Mme Gueymard et Mlle de La Pommeraye[3].

1. La cour résida à Compiègne, du 5 octobre à la fin de novembre. Elle y reçut successivement les rois de Prusse et de Hollande. Le roi de Portugal mourut le 11 novembre et le deuil de la cour, fixé à vingt et un jours, commença le 12 (*Moniteur* du 14 novembre 1861). C'est par erreur que ces lettres ont été attribuées par M. Bellaigue, à l'année 1860. (*Gounod*, p. 90 et suiv.)

2. C. Bellaigue, *Gounod*, p. 91-94.

3. *Rev. et Gaz. music.*, 27 octobre 1861, p. 342.

Digitized by Google

« Le chef de chant chargé d'apprendre les rôles aux artistes, fut M. Vauthrot. A la dixième répétition, M. Vauthrot, malade, dut prendre congé, et M. Croharé, son collègue, le suppléer jusqu'au 4 janvier 1862. La première répétition des chœurs — sous la direction de Victor Massé — eut lieu le jeudi 31 octobre 1861, et la première répétition d'orchestre le jeudi 16 janvier 1862[1]. »

Une marche en particulier (elle provenait d'*Ivan le Terrible*)[2] provoqua les applaudissement des musiciens. Mais avant d'en arriver à la première représentation, le compositeur eut à subir, six semaines durant, les doléances accoutumées des chanteurs, des chanteuses, des danseuses, du chef machiniste, des figurants; couper, ajouter, modifier, et, par surcroît, corriger les fautes de copie dont se plaignaient sans cesse les musiciens. Mme Gueymard et Belval, se montraient particulièrement exigeants, moins encore que l'étoile de la danse, l'infortunée Emma Livry, qui désirait, pour accompagner son pas, un petit air de flûte, comme dans l'opéra récent de David, *Herculanum*. Gounod, qui ne se montrait généralement pas intraitable, lui apporta le morceau à la répétition suivante : « Ah! mon Dieu, s'écrie la danseuse en s'arrêtant aux premières mesures, vous en avez mis deux! » — « Eh bien? » — « Mais M. Félicien David n'en avait mis qu'une dans *Herculanum*. » — « Bah! réplique Gounod, ces messieurs joueront si bien ensemble que cela ne fera qu'une flûte! »

1. Antoine Banès, *la Reine de Saba*, dans l'*Événement*, 23 novembre 1900.

2. « La musique écrite à ce sujet (*Ivan le Terrible*) fut utilisée plus tard dans d'autres ouvrages, et c'est ainsi que la marche bien connue de *la Reine de Saba* était destinée primitivement au cortège d'une Czarine, cortège agrémenté de conspirateurs rugissant dans l'ombre. J'entends encore Gounod chantant : « *Meure! meure! meure la Czarine infidèle, — Et jetons sa dépouille au vent!* » — Ne vous hâtez pas de vous voiler la face. Gluck en a fait bien d'autres, quand il a éparpillé la musique d'*Elena e Paride* dans ses ouvrages ultérieurs! » (Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*, p. 54.).

Digitized by Google

La ballerine reprend ses entrechats, mais s'arrête de nouveau, s'étonnant qu'il y ait un accompagnement de violon. « C'est ma foi vrai! reprend le compositeur, et dans *Herculanum* il n'y en avait pas, mais rassurez-vous, j'ai prévenu ces messieurs de jouer tellement en sourdine que le public seul s'en apercevra. »

Puis ce fut un incident plus grave : le chef d'orchestre Dietsch, dont Wagner avait tant eu à se plaindre l'année précédente, ne pouvait se résoudre à obéir aux ordres du compositeur, qui se vit obligé de s'adresser au comte Walewski, ministre d'État.

« Il me semble que le chef d'orchestre n'est que le cocher de la voiture dans laquelle monte le compositeur, lui écrivit Gounod : il doit s'arrêter à toute réquisition, hâter ou presser le pas, suivant les ordres du « bourgeois », sinon le compositeur prend le parti de descendre et de continuer sa route à pied. »

Le ministre répondit :

« A pied! On se plaint déjà que les compositeurs ne font pas assez vite leur chemin; restez en voiture, M. Gounod, je tâcherai de faire entendre raison au cocher. »

Dietsch obéit, et Gounod dédia *la Reine de Saba* au comte Walewski... Enfin, le vendredi 28 février, fut donnée la première représentation.

« Elle eut lieu en présence de l'empereur et de l'impératrice. Les interprètes étaient Mmes Gueymard, Hamackers, Tarby, MM. Gueymard, Belval, Grisy, Marié, Coulon et Fréret. Le ballet, réglé par Petipas, fut dansé par Zina Mérante et Emma Livry. Dietsch dirigea l'orchestre et Cormon établit la mise en scène. Le soin de brosser les décors avait été confié à MM. Despléchin (1er acte), Martin (2e acte), Notau et Rubé (3e acte), Cambon et Rubé (4e acte). Albert dessina les costumes. Commencée à huit heures un quart, la première représentation prit fin à minuit vingt[1]. »

1. Antoine Banès, *art. cité*. L'ensemble des dépenses faites par la di-

Digitized by Google

« *La Reine de Saba,* poursuit M. Banès, fut très discutée, et, comme tous les chefs-d'œuvre, très critiquée. Il se mêla aux polémiques engagées une question politique assez curieuse. On savait l'empereur peu favorable à l'ouvrage. Le sujet du poème, qui lui avait été communiqué, lui déplaisait au plus haut point. Ce roi dédaigné par une reine en faveur d'un artiste, cet artisan bravant son souverain, et surtout les trois ouvriers — les trois anabaptistes, comme on les surnomma dès le premier jour, — qui se révoltent contre leur maître, tout cela n'était pas fait pour être agréable à Sa Majesté. La franc-maçonnerie, à cette époque de l'Empire, était mal vue à la cour. Or, l'on sait que cette corporation prétend remonter à la construction du temple de Jérusalem et avoir eu Adoniram comme premier chef. D'ailleurs, on trouve encore aujourd'hui dans les rites de cette secte la cérémonie du meurtre d'Adoniram, frappé d'abord à la gorge, puis au cœur et enfin au ventre. On conçoit donc aisément pour quelles raisons l'empereur se montrait peu sympathique à l'œuvre nouvelle.

« Pour flatter le souverain, maints critiques s'acharnèrent sur *la Reine de Saba,* et cette partition, d'une émotion si vibrante, d'une envolée si franche et si mélodique, fut par quelques-uns indignement décriée[1]. »

« *Faust* a été l'Austerlitz de Gounod, disait l'éditeur-critique Escudier; *la Reine de Saba,* sera son Waterloo [2]. »

rection se monta à 104.906 fr. 36 : Copie de musique, 4.533 fr. 51 ; décorations (y compris la décoration de l'acte supprimé), 54.097 fr. 38 ; costumes et accessoires, 45.250 fr. 92, répétitions et divers, 1.034 fr. 36. La mise en scène nécessita 131 répétitions (soit 33 de moins que *Tannhæuser*), qui se subdivisent ainsi : Étude des rôles et mise en scène au foyer, 64 ; des chœurs, 29 ; mise en scène des rôles, 9 ; des chœurs, 11 ; des rôles et des chœurs, 5 ; réglage des décors, 2 ; inspection des costumes, 1 ; lectures d'orchestre, 3 ; répétitions générales, 7.

1. A. Banès, *art. cité.*

2. Tel semblait être l'avis non publiquement exprimé, de Berlioz, s'adressant à son ami Morel :

« ... Je vous écris au travers d'un de ces abominables feuilletons dont

Digitized by Google

Dans son feuilleton des *Débats*, Berlioz s'efforçait de trouver des excuses à l'insuccès de Gounod. Le livret lui semblait « difficile à mettre en musique » et devait « avoir rendu la tâche du compositeur très ardue. Mais M. Gounod est un si habile musicien qu'il a su rendre avec bonheur néanmoins les principales situations du drame. Ce n'est pas sa faute s'il n'a pas toujours su éviter l'écueil de la monotonie... En somme, cette nouvelle partition est l'œuvre d'un musicien consciencieux et savant qui possède toutes les ressources de son art, le sentiment juste des convenances dramatiques, l'instinct de l'expression, et la jeunesse, ce défaut charmant dont on se corrige si vite[1]... »

Bénédict Jouvin, dans *le Figaro*, reprochait au compositeur d'avoir suivi de trop près « le sillon de feu » de R. Wagner.

« C'est dans ce déplorable système qu'a été écrite la partition de *la Reine de Saba*. A l'exception du petit chœur ravissant dialogué par les vierges de Juda et les filles sabéennes, et quelques parties moins vivantes et clairsemées, tout le reste, plus pauvre que Job sur son fumier, tombe, roule et se perd dans les cavernes souterraines de l'orchestre. Ce n'est pas du récitatif; le récitatif conserve, dans la déclamation vraie substituée au chant, du relief, du nerf, une couleur saisissante, une allure tranchée dans sa nudité expressive : c'est de la mélopée flasque, traînante, sans

on ne sait comment se tirer. Je cherche à soutenir un peu ce malheureux Gounod qui vient de faire à l'opéra un fiascone comme on n'en voit jamais. Il n'y a rien dans sa partition, absolument rien. Comment soutenir ce qui n'a ni os ni muscles? Et pourtant il faut que je trouve quelque chose à louer. Le poème est au-dessous de tout. Cela n'a pas l'ombre d'intérêt, ni de bon sens. Et c'est son troisième fiascone à l'Opéra. Eh bien, il en fera un quatrième : On ne fait plus des douzaines d'opéras... *beaux*. Paesiello en a écrit 170, mais quels opéras! et qu'en reste-t-il? »

(Lettre datée : « Dimanche soir, 2 mars 62 ». D'après l'autographe appartenant à M. Ch. Malherbe. Lettre tronquée dans la *Corresp. inéd. de Berlioz*).

1. Feuilleton du *Journal des Débats*, 8 mars 1862.

Digitized by Google

contour, sans cadence, se débattant comme un condamné tiré à quatre chevaux, dans les serres d'une harmonie travaillée et tourmentée à l'excès[1]. »

Pour Scudo, cette partition est l'œuvre « d'un homme de talent » dont il a eu « si souvent dans la Revue, à louer les nobles efforts. Le poème de *la Reine de Saba* est sans doute d'une déplorable indigence, et l'on n'y trouve ni caractères ni situations; mais l'insuffisance du poème ne saurait excuser le musicien. Quelques jolis chœurs, un quatuor qui termine le second, est entièrement imité de la manière de M. Verdi, des lambeaux de mélodies au milieu d'une insupportable déclamation qui vous pèse sur le cerveau, c'est là tout ce qu'on peut signaler dans un opéra qui était primitivement en cinq actes, et dont on a retranché au moins un tiers. Le musicien mériterait peut-être un blâme plus sévère, s'il fallait admettre que l'opéra de *la Reine de Saba* fût le résultat d'un système, l'œuvre d'un imitateur de M. Richard Wagner, de Robert Schumann et des infirmités du génie de Beethoven. Nous savons que l'esprit ingénieux, mais faible, de M. Gounod a le malheur d'admirer certaines parties altérées des derniers quatuors de Beethoven. C'est la source troublée d'où sont sortis les mauvais musiciens de l'Allemagne moderne, les Listz, les Wagner, les Schumann, sans omettre Mendelssohn pour certaines parties équivoques de son style. Si M. Gounod a réellement épousé la doctrine de la *mélodie continue,* de la *mélodie de la forêt vierge* et du *soleil couchant*[2] qui fait le charme du *Tannhauser* et du *Lohengrin*, mélodie qu'on peut comparer à la lettre d'Arlequin où il disait : « Pour les points et les virgules, je ne m'en « occupe pas; je vous laisse la liberté de les placer où

1. *Le Figaro*, 6 mars 1862.

2. Interprétation inexacte et malveillante d'un passage de la *Lettre sur la Musique* de R. Wagner. (Voir *Œuvres en prose de Wagner*, t. VI, p. 241-242 et la note. Delagrave, éditeur.)

Digitized by Google

« vous voudrez ». M. Gounod, dans cette supposition que j'aime à croire impossible, serait irrévocablement perdu. Jamais il ne réussirait dans ses folles visées, jamais il ne ferait accepter du public français de telles aberrations. Si *la Reine de Saba,* au contraire, n'est qu'une erreur, la faute, la défaillance passagère d'un musicien éminemment distingué, M. Gounod trouvera dans la leçon qu'il vient de recevoir un avertissement salutaire pour l'avenir...

« ... Après la chute éclatante et méritée du *Tannhæuser* de M. Richard Wagner, le froid accueil qu'on vient de faire au dernier ouvrage de M. Gounod confirme les principes que nous défendons depuis tant d'années. C'est bien à M. Gounod et à son groupe que nous pensions en signalant ces admirateurs discrets de M. Richard Wagner qui n'attendaient que le triomphe de *Tannhæuser* pour s'incliner devant la *grande mélodie de la forêt, dont leurs propres œuvres portent plus d'une trace*[1]. Je pressentais *la Reine de Saba,* cette lamentable déclamation lyrique qui n'aboutit pas, et où l'idée musicale, c'est-à-dire l'idée sous la forme mélodique, brille par son absence. J'ai toujours rendu justice au talent de M. Gounod, à sa noble ambition de viser au grand, et de tenter des voies nouvelles, et tous ses ouvrages, depuis les chœurs d'*Ulysse, la Nonne sanglante,* jusqu'à *Philémon et Baucis,* ont été appréciés par moi avec une vive sympathie. J'ai toujours cependant gardé quelque inquiétude sur l'avenir de ce musicien ingénieux et délicat, de cet esprit mobile, qui a plus d'instruction que de sentiment, plus de velléités que de passion. Trouvera-t-on jamais en lui un coryphée de l'art ? un conducteur d'âmes, un initiateur enfin ? C'est ce que je n'ose guère espérer [2]. »

Scudo, dont les jugements, lorsqu'il s'agit des « mo-

1. En reproduisant cet article, dans *la Musique en l'année 1862,* Scudo renvoie à son précédent ouvrage, *l'Année musicale,* troisième volume.
2. *Revue des Deux-Mondes,* 15 mars 1862.

Digitized by Google

dernes » de son temps, étaient toujours empreints d'une rage peu dissimulée, semble donner, dans cet article de la célèbre *Revue*, l'impression dominante chez les amateurs, au lendemain de *Tannhæuser*. Infiniment plus compréhensif, Joseph d'Ortigue jugeait Gounod, non seulement avec plus de sympathie, mais surtout avec plus de clairvoyance. Il déplorait le livret misérable que le compositeur avait eu à utiliser, mais :

« A ne considérer que la musique, on peut dire que jamais M. Gounod n'a déployé un talent plus ingénieux, plus maître de lui-même, plus habile en ressources que dans *la Reine de Saba*... Sous le rapport du faire, du métier, de l'habileté, cet ouvrage ne peut qu'ajouter à sa réputation. Il n'en est pas moins vrai que si l'on en excepte les deux morceaux du second acte chantés par les femmes, et les airs de ballet, il est impossible de saisir dans toute cette partition, une de ces pages saisissantes que l'on retient et qui se gravent tout de suite dans la mémoire, parce qu'elles ont été inspirées au musicien par le sentiment d'une situation. Or, quand un drame est dépourvu de situations, comment veut-on que le musicien ne soit pas dépourvu d'effet?... Quoi qu'il en soit du sort réservé à *la Reine de Saba*, il me semble que M. Gounod n'a pas dit son dernier mot dans le style biblique. Je ne suis pas le seul qui voudrait le voir aux prises avec un véritable sujet oriental, et ce sujet, il l'a, dit-on, sous la main [1]. »

La Reine de Saba fut jouée quinze fois avec des recettes de 7.000 à 9.000 francs, chiffres énormes pour l'époque. La plus importante (à la quatrième) s'éleva jusqu'à 9.409 fr. 85.

« Le jour de la sixième représentation, à trois heures de l'après-midi, Mme Gueymard fit prévenir par son mari qu'un enrouement subit la rendait incapable de jouer le soir. Mme Sax (pseudonyme alors de Mme Marie

1. *Le Ménestrel*, 2 mars 1869. Voir encore dans *le Boulevard*, du même jour, la critique de Debillemont.

Digitized by Google

Sasse), consentit à sauver la situation en interprétant au pied levé, sans aucune répétition de scène ni d'orchestre, le rôle de Balkis qu'elle étudiait en double. Elle ne savait encore par cœur que les trois premiers actes. Pour éviter une défaillance de mémoire, il avait été convenu avec la direction qu'elle chanterait le quatrième acte, la partition à la main. Mis au courant de cette combinaison, M. Gounod y opposa un refus formel. Il préféra, exigea même que, pour cette soirée du moins, le dernier acte de son ouvrage fût tronqué. On s'inclina devant le désir du maître et le rideau fut baissé immédiatement après le meurtre d'Adoniram par les trois ouvriers. Aux répétitions suivantes, Mme Sax chanta le rôle en entier et avec un véritable succès. Le soir de la huitième, notamment, la reine d'Espagne, Marie-Christine, qui assistait au spectacle dans la loge de l'Empereur, lui prodigua de nombreuses marques d'approbation [1]. »

L'étranger vengea Gounod de la chute trop rapide que lui avait infligée le public parisien, et si l'ouvrage ne fut jamais repris au grand Opéra, il en resta néanmoins plusieurs morceaux : la cavatine de Balkis, *Plus grand dans son obscurité* et le chœur dialogue des Juives et des Sabéennes, au second acte, la cavatine de Soliman, au troisième acte, le ballet et la marche.

Aux Concerts populaires, que Pasdeloup venait de fonder, on exécutait l'*adagio* et le *scherzo* de la symphonie en *mi bémol*, le 9 février ; et le 26, pour les funé-

1. Banès, *art. cité*. D'après une correspondance de Paris adressée à la *Neue Zeitschrift für Musik*, Gounod, désillusionné, aurait demandé au ministre le retrait de sa partition, après la première. La claque était bien organisée à la seconde : mais en vain. On ne demanda à la fin ni *Gounod*, ni *l'auteur*, mais seulement les interprètes. Gounod est exténué (*erschöpft*), ajoute le correspondant ; c'est Meyerber, c'est Rossini, ce n'est rien que des lieux communs ; il revient à l'ancien récitatif. « L'opéra est trop richement mis en scène pour qu'il puisse disparaître tout de suite du répertoire ; d'ailleurs, on y danse beaucoup et cela suffit ici à une grande majorité du public d'opéra. L'artiste a, je le crains, probablement terminé sa carrière avec cet ouvrage. »

Digitized by Google

railles d'Halévy, Gounod composait une strophe d'un *De profundis* français qui fut chanté au cimetière, en collaboration avec M. Massé, Bazin et J. Cohen[1]. Puis, ayant rendu ce dernier hommage à son ancien maître, il partait, le 29 mars, à huit heures du soir, pour l'Italie, — pour Rome.

1. Halévy s'était retiré depuis quelques jours à Nice, dans l'espoir de rétablir sa santé très menacée. Le 8 mars, Gounod lui écrivait :

« Cher ami et excellent maître,

« Les bonnes et affectueuses lettres que j'ai reçues de vous me donnent plus que jamais le droit de vous nommer ami. Je n'ai pas voulu vous transmettre mes impressions après la première représentation de *la Reine de Saba :* elles étaient trop tristes et n'auraient pas manqué d'affliger votre amitié. L'enfant semble se porter un peu mieux ces jours-ci, et l'effet s'est amélioré depuis la première. Hier surtout (à la quatrième), l'attitude du public et l'exécution de l'ouvrage se sont extrêmement modifiées. Je ne sais lequel des deux a été la cause de l'autre : sont-ce les artistes qui ont mis le public en goût, est-ce le public qui a donné confiance aux artistes et les a mis plus en train? Quoi qu'il en soit, j'ai plutôt gagné que perdu depuis la première fois. Suis-je bien en état de vous parler de mon œuvre ? J'en doute. Je suis encore trop convaincu pour ne plus être personnel, et, pour être équitable, il faut être délivré de sa propre émotion : mon ouvrage est encore trop près de mes entrailles et je sais bien que le lien ombilical n'est pas encore rompu. La critique officielle m'a généralement étrillé : quelques articles portent même à ce qui me semble la trace d'une hostilité volontaire; mais je suis bien loin de prétendre et de croire que tous ceux qui me flagellent soient de mauvaise foi et je trouve la sincérité très compatible avec l'antipathie pour des œuvres. Il y a toutefois, je crois, dans mon ouvrage quelques morceaux qui ne sont pas sans valeur et peut-être même sans progrès. J'ai assurément comme tout auteur le désir de réussir, mais j'ai plus encore celui de me perfectionner; et je crois que cette préférence est avouable, puisque la plus grande réussite momentanée d'une œuvre n'est pas toujours un signe infaillible de sa plus grande valeur. Assez sur moi, cher ami. J'apprends que c'est à votre nouvelle œuvre que l'Opéra se prépare à ouvrir ses portes. C'est du moins un bruit qui circule; bien que cela ne m'ait été apporté que comme un « on-dit », vous savez que mes vœux ne se contentent pas de vous suivre; ils vous appellent et vous attireraient s'ils en avaient le pouvoir.

« Je sais que votre santé est toujours meilleure, ce qui nous rapproche tous du moment de vous revoir. Embrassez bien pour nous notre chère Léonie et vos deux filles, et croyez au fidèle attachement de votre toujours dévoué.

« Ch. Gounod.

« Samedi 8 mars 1862. »

(Publiée dans *le Figaro*, 2 juin 1907.) Halévy mourut quelques jours plus tard, le 17 mars.

Digitized by Google

X

L'été suivant, à Bade, Bénédict Jouvin rencontrant Gounod, qui était venu voir *Béatrice et Bénédict* de Berlioz : — « Comment! vous ici? » demanda le critique du *Figaro*. — « Oui, répondit Gounod, je voyage pour un deuil de famille. » — « Vous avez perdu l'un des vôtres? » — « Oui, une femme que j'ai beaucoup aimée : *la Reine de Saba*. »

Il n'avait pas attendu si longtemps pour fuir Paris, et, jour pour jour, un mois après la première représentation, Gounod, presque joyeux à l'idée de revoir l'Italie, écrivait à son « vieux père » de Rome, Hector Lefuel :

« Vendredi soir.

« Mon cher Hector

« J'ai bien désiré et bien espéré aller te voir tous ces jours-ci. Je pars demain samedi soir pour.....

« ROME!

« Je n'ai pas besoin de te dire si ce lieu est plein d'émotion pour moi : ne fût-il que le berceau de notre mutuelle amitié, il serait assez pour mon cœur.

« Je pars avec Anna et Jean : je compte voir la semaine sainte; puis aller à Naples, puis revenir par Rome, Florence, Bologne, Venise, Milan, et je pense être de retour à St-Cloud cet été, vers la fin de Juillet,

Digitized by Google

voilà les projets. Se réaliseront-ils? C'est ce que nous verrons.

« Je n'ai pas voulu quitter Paris sans t'écrire au moins que je partais, sans regretter de n'avoir pu te serrer les mains.

« Je te laisse donc mon plus amical souvenir, et tous mes vœux pour qu'arrive à toi et aux tiens, pendant mon absence, rien que de bon et d'heureux.

« Toujours bien à toi

« Ch. Gounod [1]. »

De ce voyage en Italie, qu'il fit en compagnie de M. et Mme Arthur Rhoné, subsiste un petit carnet de voyage, qui était rédigé, en collaboration, par les membres de cette petite « caravane [2] ». Le départ eut lieu le 29 mars, à 3 heures du soir; on arriva le lendemain à 2 heures à Marseille.

« Hôtel des Empereurs, rue de la Canebière, notent les voyageurs.

« Le lendemain 31, nous déjeunons à la Réserve, vue superbe sur la mer.

« Pendant le déjeuner nous entendons la marche de *Faust,* exécutée par une musique militaire. Promenade au port de la Joliette et au Jardin zoologique. Le soir nous allons nous embarquer par une pluie battante à bord du *Pausilippe,* mais ne levons l'ancre que le lendemain matin à 5 heures — 34 heures de traversée bien pénible! »

Sur le même navire avait pris passage le sculpteur-peintre-architecte-écrivain Etex, homme fort original, très hâbleur et très encombrant, au dire de M. Rhoné,

1. Lettre inédite.

2. M. Rhoné a bien voulu, très peu de temps avant sa mort (en juin 1910) et, tout en nous racontant mainte anecdote sur Gounod, qu'il connut beaucoup, nous permettre de faire de nombreux emprunts au carnet de voyage rédigé en commun pendant les premières semaines.

Digitized by Google

et que nos voyageurs devaient rencontrer plusieurs fois par la suite, à Rome, où il faisait des bustes de cardinaux [1].

Arrivés le 2, à Civita-Vecchia, Gounod et ses amis en repartirent le lendemain à 11 heures.

« 2 heures. Entrée dans Rome, par la porte Portese, première église rencontrée : *Sainte-Cécile*. Logé 41, via del Babuino, 5 heures, première visite : *Saint-Pierre!* 6 h. 1/2 retour, dîner. »

Les premiers jours se passèrent en visites à travers la Rome antique et chrétienne.

« Vendredi 4. 9 h. 1/2. Départ place Trajane. Colonne et murs du Forum d'Auguste.

« Forum Romanum! Que de souvenirs! et quels souvenirs. Le Capitole, la voie sacrée, Triomphale l'arc de Septime Sévère (Témoin encore des infamies de Caracalla), les gémonies — fouilles récentes, la Basilique Julia — Castor et Pollux (3 colonnes au pied du Palatin). — En face, l'arc de Titus, le Colisée, à gauche la basilique de Constantin, le temple d'Antonin et Faustine, etc... Quel calme sur ce sol, antique témoin de tant d'agitations!

« Retour à la maison. Déjeuner. 2 h. 1/2, visite de l'académie, 4 heures, Sainte Marie Majeure! Saint Jean de Latran. Quelle vue de la façade. Albums achetés. Dîner, première journée entière passée à Rome. Beau ciel (au dedans, comme au dehors). — Puissé-je voir beaucoup de jours pareils!

« Samedi 5. 9 heures. Prison mamertine — Roche Tarpéienne (Pervenche) — Ara Cœli. — Gesu. — Rentrée. — 2 h. Palatin... Quelle terrasse! Quelle incomparable panorama! Thermes de Caracalla. Temple de Vesta, Sainte Marie in Cosmedin (Vierge de Saint Luc). Rentrée.

1. Etex, dans ses *Souvenirs d'un Artiste* (p. 286 et suiv.) ne parle pas de Gounod, et place son débarquement à Civita-Vecchia au 20 mars.

Digitized by Google

« Dimanche 6. 10 heures. Chapelle Sixtine! Quel ensemble de merveilles! Quel langage! Quelle éloquente harmonie! Midi, un moment dans Saint-Pierre! 1 heure, déjeuner. 2 h. Le Forum avec Ampère[1]. Quel entretien! JE NE L'OUBLIERAI JAMAIS. Station au Colysée — *Promenade sous les Arcades*. Quelle journée!

« Lundi 7. Quirinal, Sainte Praxède — Sainte Pudentienne, Sainte Marie des Anges. Déjeuner. Saint Pierre avec les enfants. Villa Pamphili, station. *Fleurs*. Dîner.

« Mardi 8. Sainte Croix de Jérusalem, Saint Laurent hors les murs. Sainte Agnès. Déjeuner, Voie Appienne, Fontaine Egerie. Retour à la maison. Jean mal à son aise, commence une fièvre scarlatine. Adieu les promenades. Dieu sait pour combien de temps.

« Mercredi 9. — 2 heures Sainte Marie du peuple. Villa Borghese, magnifique rosier blanc, Noémi cueille des pâquerettes; rencontre du C^al^ Grasselini. Place Navone, jour de marché, Panthéon, tombeau de Raphaël! dôme superbe à ciel ouvert! Nous découvrons au-dessus de la colonne de porphyre, à gauche de l'autel du milieu, le nom du père de M. Gounod (1791).

« — Chancellerie, escalier où fut assassiné, en 1848, le Cte Rossi. — Le Ghetto, sentiment très pénible à la vue de ces malheureux opprimés!! — Au milieu du Ghetto, Marché aux poissons.

« — Cloaca maxima, militaires français savonnant.

« — Arc de Janus quadrifons, Arc de triomphe des orfèvres, à Septime Sévère.

« — Temple de la Fontaine virile, maison de Rienzi, temple de Vesta. — Vue sur le Tibre, près du pont suspendu, près des piles du pont, filets très curieux pour pêcher le poisson. Rentrée à la maison.

« Jeudi 10. Ponte Molle. Porta Angelica, S. Ono-

1. J.-J. Antoine Ampère (1800-1864), avait déjà publié deux volumes de son *Histoire romaine à Rome*, dont les deux derniers parurent peu après sa mort.

Digitized by Google

frio — Église. Tombeau du Tasse, Arbre du Tasse, vue admirable. Saint Louis des Français. M. Level. Déjeuner.

« 2 heures. *Les Fouilles du Palais des Césars* vues avec M. Rosa. Citronniers! Musée du Capitole Faune marbre rouge antique. Tous les bustes des Empereurs. — L'Agrippine.

« Vendredi 11. Visite au musée du Vatican.

« Chapelle Sixtine!

« Retour à pied et courses peu intéressantes dans les rues et visites aux marchands chez lesquels on ne trouve rien. Dîner... En route les colonnes du Forum se dressent comme des revenants.

« *Colysée!* La clarté de la lune, les ombres épaisses, le silence, tout donne à ces ruines grandioses un aspect plus imposant. Cri obstiné de la Chouette; arcades des étages supérieurs éclairées de temps en temps par la lueur des torches. — Dernière tournée intérieure entre les arcades du Colysée (il y a à droite en tournant le dos au Palatin, une arcade dont le clair de lune fait un tableau incomparable. C'est une de celles qui donnent sur le Cœlius, et au-dessous de laquelle se trouve un fossé rempli d'eau). Retour à pied par le Forum jusqu'à l'arc de Septime Sévère...

« Samedi 12. Musée du Vatican... Les loges et les stances de Raphaël, les premières sont altérées par les intempéries de l'air, l'école d'Athènes, admirable composition, déjeûner.....

« Le soir, Promenade aux illuminations votées par la reconnaissance du peuple Romain à Pie IX, Pape-Roi, en souvenir de son retour de Gaëte et de l'accident dont il fut préservé à Sainte Agnès.

« Dimanche 13. (Les Rameaux). 8 heures. Départ pour Saint Pierre. Bénédiction des Palmes — Cérémonie très belle, le pape assistait à la cérémonie. Musique de Palestrina, chantée par les chantres de la Chapelle Sixtine. 3 heures. Promenade à la voie latine...

Digitized by Google

« Mercredi 16. Promenade au bosco de l'Académie. Vue splendide. On éprouve là un charme indéfini et des émotions douces et profondes. Visite dans le salon et la salle à manger des pensionnaires. M. Paladilhe joue *Faust*. Cyclamens.

« Déjeuner. Monte-Mario, vue admirable sur le Tibre! de Rome tout entière! la campagne de Rome! Frascati! Albano! les Montagnes. Quel coloris! Noémi gambade en cueillant des fleurs. Nos jeunes filles dessinent — M. Gounod lit le 3e acte du *Cid*. Dîner. — Soir. — Forum!

« Jeudi 17. Tentative inutile pour voir les cérémonies du Jeudi saint... Villa Ludovici... Dîner.

« 7 h. 1/2. Départ pour Saint Pierre! dans l'ombre cette nef grandiose grandit encore! Tombeaux de la chapelle Pauline. — Aux SS. Apôtres!!! Nous rentrons.

« Vendredi 18. à 8 heures chapelle Sixtine. Passion selon St Jean — Improperia de Palestrina. Je parcours avec bonheur ce Colysée que j'aime chaque jour davantage, chaque arcade sert de cadre à un tableau et quel tableau!...

« Samedi 19. 9 h. 1/2, Coupole de Saint Pierre... Quelle mystérieuse sonorité s'élève tout à coup du fond de l'Église? Ce sont les chœurs de la chapelle des chanoines, se rendant processionnellement à la bénédiction de l'Eau! et faisant monter jusqu'à nous les accords d'une magnifique antienne à 4 voix — Rien en musique ne peut être comparé à cet océan d'harmonie, dont les lointaines et lentes ondulations se balancent dans la nef et dans la coupole de l'immense basilique! — C'est une sorte de Béatitude, d'extase, où l'on voudrait demeurer éternellement plongé!!! C'est comme un encens que respire l'oreille enivrée! Il semble que le temps s'arrête un moment dans sa course et vous laisse immobile et ravi au sein des concerts célestes! Quelle vision!

« 3 heures. Villa Borghèse. Retour par le Panthéon — Nous sommes heureux d'y montrer à M. Gounod le

Digitized by Google

nom de son père sur le chapiteau de la colonne gauche du maître-autel. — Inscription funéraire de Raphaël, pauvre grand homme!... enfin il est au moins au Panthéon, lui, et Mozart est à Vienne, ou ne sait pas où, *dans la fosse commune!!!*

« Dimanche de Pâques 20. à 7 heures, nous partons pour Saint Pierre. Messe papale, imposante solennité. — La musique de Palestrina, mille fois plus belle et plus imposante dans Saint Pierre qu'à la chapelle sixtine — ce réseau musical, cet incessant et merveilleux enchevêtrement des voix, ces vibrations harmoniques dans les registres élevés, cette sonorité presque illuminée du temple chrétien le plus grand qui existe, tout cela emporte l'âme par delà du réel et l'exalte jusqu'à la jubilation.

« Lundi 21. Musée du Capitole. à 3 heures, M. Ampère descend de la roche Tarpéienne (où il habite)...

« Mardi 22. 5 h. 1/2 Lever. Départ de la maison à 6 heures pour Frascati, chemin de fer, omnibus. — Place de Frascati. Église... Retour de Frascati. Déjeuner à l'Hôtel Moderne... Retour.

« ... Jeudi 24 (lever à 4 h. 1/2). *Albano*... Déjeuner. Terrasse idéale! Gounod trouve une guitare et il nous chante la chanson du Pâtre de Sapho! (notre chère Cécile découvre un petit bouquet d'immortelles et en donne une fleur à chacun de nous). Nous achetons la guitare 6 scudi, elle est de Naples (1824) et est excellente — à l'unanimité Gounod est nommé Conservateur de la Guitare! à 2 heures, nous repartons les uns à pied, les autres à ânes pour *Gensano*, délicieuse route au bord du lac *Nemi*...[1]

1. Une feuille autographe de Gounod, dans le carnet de voyage de M. Rhoné, porte ces mots :
« 24 avril 1862. Nemi.
« au bord du Lac de Nemi
« Sous les ruines de Montretout, 1871
« retrouvée après le siège par Rhoné
« en 1871 à Montretout. »
La guitare de Gounod a été donnée par M. Rhoné au Musée de l'Opéra.

Digitized by Google

« 5 heures. Nous descendons en omnibus vers la station où une dépêche de la direction nous force à attendre jusqu'à 7 h. 1/4. M. Gounod lit les deux premiers actes d'*Ivan*. Nous n'arrivons via del Babuino qu'à 9 heures.

« Vendredi 25. Tivoli... Déjeuner à l'hôtel de la Sybille, près du temple de Vesta... Le soir Gounod *Guitare* sur notre *Némi*, à la fenêtre du salon, au revoir chers environs de Rome! *Frascati! Albano!* NEMI! Gensano! *L'arricia!*

« Samedi 26. de Rossi. Nous lui achetons son grand ouvrage... nous l'offrons à notre ami et compagnon de voyage Gounod en souvenir de notre cher voyage à Rome.

« Dimanche 27 Départ de Rome à 11 heures pour Civita Vecchia par chemin de fer... Lundi, 2 h., arrivée à Naples.

« Vendredi, 2 mai, 9 h. 1/2. Musée Borbonico.

« Samedi, 3 mai. Musée Borbonico.

« ... Lundi, 12 mai. Adieu à Pompéi.

« ... Mercredi 20. 7 h. 1/2. Départ pour Rome. Gounod vient jusqu'à Presenzano. Après notre départ, il compose la fable *La Fourmi*, qui me fut envoyée dans une lettre que je reçus à Florence... »

Une fois les voyageurs dispersés, Gounod resta à Naples jusqu'au 6 juin.

« Nos excursions nombreuses, quotidiennes, longues et fatigantes, écrivait-il à un ami parisien, rendent vraiment la correspondance presque impossible... Moi, je cours comme un Basque : j'adore toujours Pompéi. Je suis monté hier au Vésuve : j'ai revu ma chère île de Capri : tout cela me dilate et me fait du bien : j'espère que cela *fera des petits* pour plus tard. »

Et quelques jours plus tard :

« Je sens que je vais avoir un grand chagrin de quitter l'Italie malgré tout ce qui m'attache à Paris et m'y rappelle par tant de liens : je sens que ce pays

Digitized by Google

de Rome et de Naples est mon vrai, mon seul pays : c'est là que j'aurais voulu vivre jusqu'à ma mort : mes instincts ne sont pas où est ma demeure. »

Puis, s'adressant à son éditeur Choudens, il lui indiquait son « programme de voyage » :

« Après-demain mardi nous quittons Naples, nous serons à Rome jeudi dans la journée, nous y resterons jusqu'au 6 juin; le 10, nous serons à Florence jusqu'au 16. C'est là que je pourrais trouver une lettre de vous, poste restante; nous avons fait des excursions magnifiques : je sue l'Italie à grosses gouttes; j'oublie la musique, j'apprends la guitare, et je dessine. Je ne sais pas où je prendrai dans mon individu de quoi faire un opéra le jour où il faudra en écrire un; ça me reviendra peut-être... Il y en a pourtant qui disent que ça ne m'est jamais venu — alors je ferai comme si ça venait; car on n'est pas parfait et il faut bien faire quelque chose. Je reprends mon itinéraire : le 17, nous quittons Florence pour aller à Venise, où nous serons du 19 au 25; à Milan du 26 au 28; le 29, départ pour Paris, par le Saint-Gothard, le lac de Lucerne et Bâle; nous arriverons du 1er au 2 ou 3 juillet. En voilà du style! Et mon Bizet, que fait-il? Je lui écrirai de Rome[1]. »

1. Lettre de « Naples, dimanche 25 mai 1862 », publiée dans le *Figaro*, du 2 juin 1907. A « son Bizet », Gounod écrivait quelques jours plus tard, de Florence :

« J'ai aujourd'hui quarante-quatre ans, qui ne valent pas grand'chose, à peine deux sous pour un pauvre.

« Je t'avais promis de t'écrire de Rome; mais à Rome écrit-on comme on veut? — J'ai vu Rome en désespéré, en amant qui va partir; j'aurais dû ne jamais la quitter; j'aurais valu mieux et plus, c'est-à-dire un peu. — Nous sommes arrivés hier soir, après un trajet en voiturin, éprouvés par une très grande chaleur et quelques indispositions qui ont ralenti notre marche.

« Tu sais peut-être déjà par Choudens que je n'ai rien fait du tout. Je crois que cette stérilité durera encore longtemps. Je sens que je me démusicalise : mon esprit ressemble à un corps en dissolution : il ne connaît plus le mouvement de la pensée.

« ... Rome! J'en ai longtemps vécu; en vivrai-je encore? — Attendons.

(Lettre à Bizet, de « Florence, 17 juin 1862 », publiée dans la *Revue de Paris* du 15 décembre 1899, p. 694.)

Digitized by Google

Il fallait cependant penser au retour et, bien qu'il se dît « démusicalisé », Gounod devait avoir quelque projet nouveau en tête, — *Mignon* ou *Mireille*? — dont il entretenait son éditeur.

« Ne concluez rien avec Perrin pour *Mignon* avant de m'avoir vu, écrit-il à Choudens, le 27 juin. Je serai à Paris dans huit ou dix jours et je vous dirai pourquoi : je crois que je ne dois rien faire à ce sujet sans savoir préalablement si Mme Carvalho sera disponible. Je pense que *Mignon* n'est possible qu'avec elle. Si elle ne devait ni ne pouvait pas s'en charger et que Carvalho reprît le Théâtre-Lyrique, je serais obligé de me retourner du côté de *Mireille*, qui aurait pour elle la même valeur, et je pourrais alors songer à *Mignon* pour l'Opéra-Comique avec un autre sujet, *s'il s'en trouve.* »[1]

Il ajoute, faisant allusion au récent succès de *Lalla-Roukh* et à la chute de *la Reine de Saba :*

« Dites à Carré que je le félicite, cette fois, d'être tombé entre des mains qui n'ont pas, comme les miennes, le malheur d'assassiner tout ce qu'elles touchent. S'il eût donné *la Reine* à Meyer-Beer, on aurait trouvé la pièce et la musique excellentes et elles auraient eu toutes deux un grandissime succès. Je crois qu'un de ces quatre matins, je ferai comme Barbier, et que j'achèterai un champ de carrottes (*sic*) pour m'y consacrer dans une paix bucolique. Comme ce sera touchant! La nouvelle de *la Reine* à Bruxelles m'a néanmoins fait plaisir[1]. »

Rentré à Paris, au milieu de juillet, Gounod pour-

1. Lettre à Choudens, de Venise, 27 juin 1862; communiquée par M. C. Bellaigue. Cf. une lettre à Mme Augé de Lassus, de « Milan 10 novembre 62 » : « Pauvre *Reine de Saba!* Elle n'a pas fait de vieux os à Paris. Mais si elle a ramené sur son chemin quelques âmes amies, ce seront les fleurs de son tombeau.

« En attendant, on va la jouer à Bruxelles, où je dois me rendre dans quelques jours pour les dernières répétitions et la première représentation. » (*Revue musicale*, 1er avril 1907, p. 315.)

Digitized by Google

suivit-il son projet de *Mignon*, dont Barbier et Carré, mettant une seconde fois Gœthe à contribution, devaient déjà avoir préparé le livret? Il ne semble pas qu'il se soit alors préoccupé ni de *Mireille*, ni de *Mignon*, ni même du *Cid*, dont il lisait des actes à ses amis, dans la campagne romaine (il en parlera l'année suivante, pendant son séjour dans le Midi). Il partait d'ailleurs à Bade, dès les premiers jours d'août, avec son jeune Bizet, pour assister, au nouveau théâtre de Bénazt, aux premières représentations de *Béatrice et Benedict* de Berlioz, le 9 août, et d'*Erostrate* de Reyer, le 22[1].

Cependant, à Paris[2], le jeudi 30 octobre Carvalho,

1. « Il y a, dans l'opéra de mon illustre confrère, écrit-il après la première de *Béatrice*, des beautés de premier ordre et quelques-unes ont été senties par le public; mais hélas!... » On a « saisi », le grand air du second acte et le duo nocturne. « C'est un modèle achevé de ce que le silence du soir et le calme de la nature peuvent faire descendre dans l'âme de rêverie et de tendresse. Il y a dans l'orchestre des murmures divins qui trouvent leur place dans cette admirable peinture sans rien ôter aux voix de leur délicieuse cantilène; c'est absolument beau et parfait : c'est immortel comme ce que les plus grands maîtres ont écrit de plus suave et de plus profond.

« ... Berlioz est à la fois un génie d'une candeur d'enfant et d'une complexité de spiritualisme inouïe : il est tantôt naïf et simple comme Fiesole ou Pérugin, et tantôt abstrait comme un rationaliste allemand...

« Chose bizarre : Je me préoccupe de ce pauvre Berlioz comme s'il était moi-même, et je sens peut-être plus cette préoccupation que si j'en étais l'objet: car, si j'étais en cause, j'aurais le travail pour remède à l'émotion. Berlioz est triste : il est comme abattu : il est, en outre, souffrant; on dirait qu'il y a en lui quelque chose qui chancelle et qui se détraque — il fait peine à voir — nous partons ensemble mercredi matin : j'ai beaucoup causé avec lui; il m'a dit, les larmes dans les yeux et la voix émue, que mon arrivée ici lui faisait du bien et qu'il m'en était très reconnaissant : j'ai compris une fois de plus quel devoir c'est pour un artiste d'avouer et de professer loyalement ce qu'il aime, et combien de consolation on peut voler à son semblable en gardant sa conscience captive sous de lâches réserves. Je sens que j'aime Berlioz pour l'art qu'il exprime et comme l'art qu'il exprime, et il faudrait qu'il me fît bien du mal pour me faire oublier le bien qu'il m'a fait. » (Lettre inédite, à sa femme (?) communiquée par M. C. Bellaigue.)

2. Le 15 juin, Pasdeloup avait dirigé, à la seconde séance annuelle de l'Orphéon, *Près du Fleuve étranger*, chœur général de Gounod, « composition large et dramatique », dit la *Gazette music.* (22 juin, p. 204). Le 4 août à la distribution des prix du Conservatoire, Geraizer,

Digitized by Google

ayant repris la direction du Théâtre-Lyrique, inaugurait la salle nouvelle de la Place du Châtelet par une soirée de gala où figurait toute la troupe.

« La cantate d'ouverture, un *Hymne à la Musique*, de Gounod, dans lequel Mme Carvalho chantait avec Mmes Viardot, Cabel et Faure-Lefebvre, fut très applaudie. Mais Mme Carvalho reçut une véritable ovation avec les couplets de *l'Abeille* et la romance de Chérubin, qu'elle soupira le plus délicieusement peut-être qu'elle ne l'avait fait jusqu'alors[1]. »

Elle chanta également l'*Ave Maria*. Le 18 décembre, *Faust* reparut sur l'affiche, après une reprise du *Médecin malgré lui*[2].

Faust, qui ne fournit pas moins de sept représentations du 18 au 30 décembre, prenait possession de la scène nouvelle du Théâtre-Lyrique, avec Mme Carvalho, de retour de Lyon; Duclos; Mlle Faivre; Balanqué, en progrès, dans le rôle de Méphisto, constatait *la Gazette musicale;* Monjauze, moins heureux dans le rôle de Faust, et Reynal. « Le grand ouvrage de M. Gounod a triomphé *sur toute la ligne*.

« La mise en scène a subi quelques modifications.

premier prix d'opéra-comique, paraissait dans une scène du *Médecin malgré lui*.

1. E.-A. Spoll, *Madame Carvalho*, p. 65.

2. « Le *Médecin malgré lui* date du 15 janvier 1858. Cette audacieuse incursion dans le répertoire de Molière avait d'abord excité quelques susceptibilités dans le monde artistique et littéraire. « Quel est le musi- « cien assez osé, disait-on, pour se mesurer avec notre immortel Poquelin ? » Heureusement ce téméraire, ce profanateur, était un musicien de bonne maison; déjà son luth avait fait résonner les voûtes saintes de ses mâles et solennels accents; déjà ses chants avaient délecté les salons et les théâtres : c'était Charles Gounod, l'homme aux hymnes pieuses, l'homme aux douces et austères symphonies. Mais quel rapport existe-t-il entre la harpe et les joyeusetés de Sganarelle, entre les célestes cantiques et les terrestres babils de la comédie ? Aucun, je vous jure, et pourtant Charles Gounod sut réussir merveilleusement dans cette transformation de son talent. *Le Médecin malgré lui* enleva d'emblée tous les suffrages, et ce délicieux pastiche aux tons chauds, colorés, fit pendant plusieurs mois la fortune du théâtre.. » Les principaux rôles étaient remplis par Sainte-Foy, Girardet, Bonnet, Wartel, Mmes A. Faivre, Moreau, etc. (*Le Ménestrel*, 15 décembre 1858, art. de J. Lovy.)

Digitized by Google

Le *Walpurgis* a été simplifié et purgé de bon nombre d'horreurs. Il y avait, au quatrième acte, un fort beau décor, une église dont les murs s'ouvraient lentement, si bien que le regard, longtemps arrêté sur le seuil, en pénétrait à la fin toute la sombre profondeur. Ce chef-d'œuvre de mécanique théâtrale n'a pu apparemment trouver place sur la nouvelle scène, dont les dimensions sont évidemment plus étroites. C'est un malheur. Mais cela n'ôte rien, Dieu merci, au mérite de la partition. Quoiqu'il y ait au troisième acte de fort belles cantilènes, *Faust,* dans son ensemble, n'est point l'œuvre d'un mélodiste, mais on n'y peut méconnaître une harmonie très riche, une instrumentation puissante et vivement colorée, des combinaisons fort ingénieuses et quelquefois une grande force d'expression. L'auditoire nous a paru sentir très vivement ces qualités, et nous ne serions pas surpris que *Faust* n'eût cet hiver autant ou plus de succès que dans l'origine[1]. »

Gounod partait presque aussitôt après, assister aux dernières répétitions et à la première représentation de *Faust* à la Scala de Milan[2].

Le mois suivant, la Monnaie de Bruxelles donnait la première représentation, à l'étranger, de *la Reine de Saba.* Le 25 janvier, le même ouvrage, traduit par

1. *Revue et Gazette music.*, 21 décembre 1862, p. 409-411. La première, place du Châtelet, produisit 1.199 francs; le maximum fut atteint le 27, avec 6.941 francs. Les six représentations suivantes du 20 au 30 décembre, produisirent 38.951 fr. 50, soit 6.500 francs en moyenne.

2. Voir plus haut, p. 13.

3. « Presque tous les morceaux de cette belle partition sont goûtés comme ils le méritent, et le public confond dans ses applaudissements, l'œuvre, les interprètes et la mise en scène, dont la direction avait fait largement les frais, dit l'historiographe du théâtre royal belge. Gounod qui avait dirigé les dernières répétitions, se dérobait modestement dans une baignoire d'avant-scène, et, à un moment donné, son entourage put voir deux grosses larmes couler de ses yeux. Le maître quitta Bruxelles, le lendemain, après avoir écrit une longue lettre de remercîment et de félicitations au personnel de la Monnaie. » (Isnardon, *Le Théâtre de la Monnaie*, 460.) « L'ouvrage a reçu un accueil des plus favorables, écrivait-on

Digitized by Google

Dræxler-Manfred et Pasqué pour les scènes allemandes, paraissait au théâtre grand-ducal de Darmstadt qui, le premier, avait représenté *Faust* au-delà du Rhin. « La mise en scène de cet opéra, annonçait la *Neue Zeitschrift*, doit dépasser tout ce qu'on a réalisé jusqu'ici dans ce genre[1]. » Le machiniste Brandt et le décorateur Schwedler avaient présidé à ces merveilles. Gounod dirigea la représentation, la partition placée sur un pupitre ornée de couronnes de laurier. Les spectateurs lui firent une ovation dès son entrée, ovation qui se renouvela après le second acte, mais en réunissant dans une même admiration le compositeur, le machiniste et le décorateur. Pourtant, le succès musical fut loin de répondre à l'attente des spectateurs que des trains spéciaux amenaient des grandes villes voisines dans la capitale hessoise. La dernière de la saison eut lieu le 12 avril, après quoi tout le personnel se transporta à Mayence pour y donner vingt représentations.

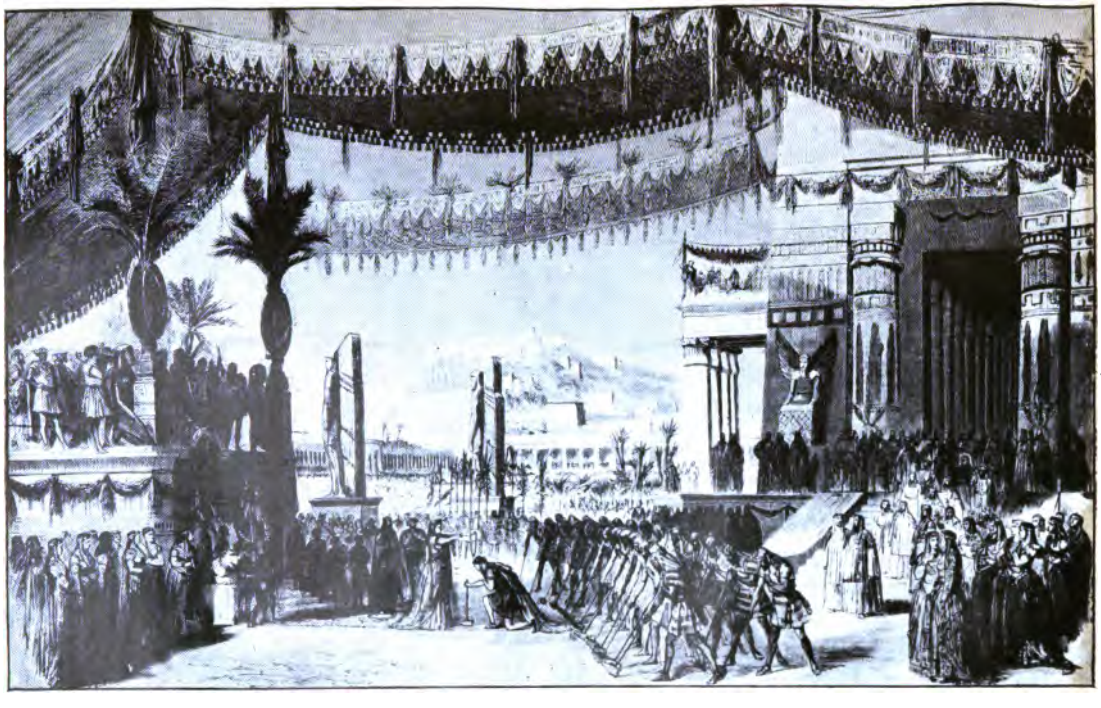
Le journal de Schumann, constatait le peu de succès de la partition, dont la mise en scène, décors et costumes, avait coûté 10.000 florins; et, bien que le grand-duc eût décoré le compositeur de l'ordre de Philippe le Magnanime, le correspondant « gounodlâtre » du *Frankfurter Conversationsblatt* était bien forcé d'avouer que « sans une mise en scène et des décors aussi brillants, que ceux de Darmstadt, *la Reine de Saba* aurait eu sans doute le même sort en Allemagne qu'à Paris ».

Le public du théâtre grand-ducal se montrait d'ailleurs « tout à fait enchanté » de ce spectacle, dont les

de Bruxelles à *la Gazette musicale*. Presque tous les morceaux ont été applaudis : le petit chœur des Sabéennes, au commencement du 3e acte, a été bissé ; on avait rétabli l'acte de la fonte de la mer d'airain, supprimé à Paris. L'auteur a été rappelé à la fin de la pièce. S. A. R. Mme la duchesse de Brabant assistait à la représentation. » (*Rev. et Gaz. music.*, 14 décembre 1862, p. 406.)

1. *Neue Zeitschrift für Musik*, 23 janvier 1863, p. 32.

Digitized by Google



LA REINE DE SABA, D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE (Bibl. de l'Opéra).

Digitized by Google

Digitized by Google

neuf premières représentations produisirent la somme de 10.000 florins[1].

Bruxelles et Darmstadt vengèrent le compositeur de la chute imméritée de son ouvrage à Paris; aussi l'éditeur Choudens s'empressait-il de faire une tentative auprès de la direction de l'Opéra, demandant une « réparation » pour cet ouvrage. Il accusait de sa chute la mauvaise direction de l'orchestre et la suppression de la Fonte, et adressait, en même temps, une nouvelle partition à Perrin. Mais celui-ci ne voulut pas tenter une reprise de *la Reine de Saba*[2].

Aussi bien Gounod s'occupait déjà d'un autre ouvrage : *Mireille,* dont Barbier et Carré avaient tiré le livret du poème provençal de Mistral, paru en 1859, la même année que *Faust.* L'autorisation accordée, Gounod écrivit aussitôt au poète :

« Paris, mardi 17 février 1863.

« Monsieur, j'ai tout d'abord à vous remercier de l'adhésion que vous voulez bien donner à notre projet de tirer de votre adorable livre *Mireio* une œuvre lyrique. Maintes fois déjà la lecture de votre poème m'avait fait naître le désir d'entrer en communication avec vous, et de vous dire tout le bonheur que cette lecture m'avait fait éprouver. Je me réjouis de l'occasion qui s'en offre aujourd'hui, et j'ai hâte de vous instruire du parti que nous en avons tiré[3]...

« ... Le plus respectueux scrupule et la plus consciencieuse fidélité ont présidé à notre travail. Il n'y a dans notre opéra que du *Mistral :* et si nous avons le regret de ne point étaler sous les yeux du public la grappe entière dans toute sa splendeur, du moins pas un grain étranger ne vient-il se mêler à ceux que nous

1. *Neue Zeitschr. für Musik,* 6 février 1863, p. 51, et 17 avril, p. 137.
2. Arch. de l'Opéra, Dossier de *la Reine de Saba.*
3. Gounod détaille ici le plan du livret, en 4 actes.

Digitized by Google

avons cueillis, et nous avons tâché que ce fussent les plus dorés. Je le répète, cher monsieur, je vous remercie de l'œuvre que vous avez si profondément sentie, et des émotions indicibles que cette œuvre a provoquées en moi. Puissé-je vous en rendre une partie dans une interprétation qui, à défaut d'autre mérite, aura du moins celui d'une conviction sincère et d'une ardente sympathie.

« ... Je suis heureux de vivre au temps d'un poète qui a si délicieusement dit de si délicieuses choses, et qui veut bien me permettre d'essayer de les chanter.

« Recevez, Monsieur, l'assurance de mon plus sympathique attachement et de mes sentiments tout dévoués.

« Ch. Gounod. »

Mistral répondit sans retard :

« Maillane (Bouches-du-Rhône), 25 février 1863.

« Cher Monsieur,

« Je suis ravi que ma fillette vous ait plu et encore, vous ne l'avez vue que dans mes vers; mais venez à Arles, à Avignon, à Saint-Remy, venez la voir le dimanche quand elle sort de vêpres, et devant cette beauté, cette lumière et cette grâce, vous comprendrez combien il est facile, et charmant, de cueillir par ici des pages poétiques. Cela veut dire, maître, que la Provence et moi vous attendons au mois d'avril prochain.

« Votre poète,

« F. Mistral[1]. »

Mistral n'eut pas besoin de réitérer l'invitation, et dès les premiers jours de mars, Gounod fuyait, pour

1. Lettres publiées dans *l'Aioli*, « divèndre 27 d'outobre 1893 ».

Digitized by Google

travailler, « ce Paris qui, selon son expression, nous entoure jusqu'à me suffoquer, plus que je ne peux m'y faire quand j'ai besoin de recueillement ».

« Ma vie nomade de courses musicales n'est pas encore terminée, écrivait-il, le 16 février, à Mme Augé de Lassus. Un retour à Berlin est dans les futures contingences plus ou moins rapprochées. Mais une course certaine et assez prochaine, c'est une visite que je vais faire à Lyon. En voici l'objet. Georges Hainl, un mien ami, chef d'orchestre du Grand-Théâtre donne, depuis nombre d'années, un concert annuel. Il a choisi, cette année, pour principal élément de son concert, huit fragments de *la Reine de Saba,* et me demande d'en venir diriger la dernière répétition et l'exécution, qui a lieu le samedi 7 mars. J'accepte et serai à Lyon le jeudi matin, 5 mars. De là, il est bien possible, quoique douteux encore, que j'aille faire un petit pèlerinage à cette ravissante église des Saintes Maries de ma chère *Mireille* que je vous remercie d'avoir lue à mon intention avec tant d'intérêt, ce qui du reste ne me surprend pas. N'est-ce pas que c'est un livre admirable, rempli de grâce, de vérité, de coloris, de vraie et saine simplicité, sensibilité? Mireille est une figure vouée à la célébrité comme Mignon. Elle a besoin d'être illustrée : elle le sera ; la gloire s'en emparera comme de toutes les partitions d'un poétique amour. Je parle de cette gloire qui récompense ceux qui ne la cherchent pas. Celle de Mireille est assurée. Je voudrais aller où l'auteur l'a placée pour me placer moi-même en elle. J'aurais aimé vous voir et vous serrer la main à l'occasion de ce petit voyage à Lyon. Je crains de ne le pouvoir[1]... »

1. *Revue musicale,* 15 juin 1907, p. 316. Mme Augé de Lassus, qui avait pris des leçons de musique avec Mme Gounod mère, était une amie d'enfance du compositeur.

A Lyon, où ses œuvres furent exécutées avec plusieurs autres de Félicien David, au 23e concert annuel de Georges Hainl, Gounod entendit l'*Ernani* de Verdi : « Je crois que c'est détestable, écrit-il. La seule chose

Digitized by Google

De Lyon, Gounod pensait se diriger sur l'Italie :

« J'y vais faire mes couches de *Mireille*, écrivait-il à la même correspondante. Paris me tue. Je ne peux pas y trouver le recueillement dont j'ai besoin pour faire de *Mireille* ce que j'en veux, peux et dois faire. Je vais m'installer sans doute dans un vrai paradis, à *Némi*, site enchanteur aux environs de Rome. C'est là que vous retrouveriez la santé et la vie. C'est là que, loin de tout bruit, loin de tout visage et de tout discours importun, je vais être tout entier à cette adorable fille que vous connaissez maintenant comme moi.

« Je vais préalablement passer deux ou trois jours dans le midi, près de Mistral, aux environs de Marseille, à Aix, où Mistral se trouve en ce moment. Écrivez-moi *de suite* un mot à Marseille, poste restante, afin que je ne quitte pas la France sans savoir comment vous êtes. Je vous écrirai d'Italie[1]. »

Un ou deux jours plus tard, il était à Marseille; le projet d'aller en Italie avait dû être abandonné, bien que les journaux l'eussent annoncé[2], et faire place à celui d'un séjour prolongé auprès de Mistral à Maillane :

« J'irai le trouver; là, je travaillerai avec lui et je le prierai de m'aider de ses conseils et de son expérience dans le choix d'un petit séjour tranquille où nous puissions passer quelque temps[3]... »

qu'il y ait (à mes yeux du moins) dans cette musique, c'est ce qui est hors d'elle, c'est la voix des chanteurs. Quant à la valeur de sentiment, de forme, de caractère, de conception inhérente au texte lui-même, zéro: c'est une *manivelle*. »

1. *Revue musicale*, 15 juin 1907.

2. On lit dans un petit journal de musique allemand, la *Süddeutsche Musikzeitung*, que Gounod travaille « à un nouvel opéra », *Ivan le Terrible;* puis, qu'il est parti pour Rome, « où il pense rester quelques mois à travailler à un nouvel opéra, *Ivan le Terrible* ». (2 et 23 mars 1863, p. 36 et 47.) Même après *la Reine de Saba*, cette partition n'était donc pas encore condamnée.

3. Fragment de lettre à sa femme, de Marseille, 9 mars; communiqué par M. C. Bellaigue.

Digitized by Google

Le 12 mars, il était chez le poète :

« Je le tiens enfin, ce beau et bon Mistral tant rêvé, tant cherché et tant désiré. Maillane! Un jour, Maillane voudra dire Mistral, comme les Charmettes ou Vevey veulent dire Jean-Jacques. J'arrive donc à Maillane. Je salue cette humble petite maison, le berceau de « Miréio. » Nous causons pendant qu'on prépare le déjeuner : nous déjeûnons : Mireille, comme tu le devines, fait les frais de la conversation. Je trouve dans Mistral tout ce que j'y attendais, le poète dans le berger antique, dans l'homme de la nature, dans l'homme de la campagne et du ciel. Mistral me propose un plan que j'accepte, à savoir : une excursion après déjeuner à Saint-Rémi, avec projet d'y coucher, pour aller demain matin dans la montagne visiter le village de Baux, l'un des points principaux de *Mireille* et d'où l'on domine toute la Crau jusqu'à la mer. Nous partons après déjeuner à pied... nous traversons des montagnes superbes, par un temps splendide. Chemin faisant, je lis à Mistral tout mon libretto : il en est ému, il pleure comme un enfant, il est ravi... à 4 h. 1/2 nous arrivons à Saint-Rémi... à 1/4 de lieue de là des antiquités romaines, des carrières de pierre d'un aspect tellement fantastique qu'on en ferait un magnifique décor... Nous revenons, toujours devisant, et nous entendant déjà comme de vieux amis... Le pays que nous venons de parcourir et où nous venons de coucher est une merveille de sauvagerie : les rochers n'y font qu'un avec les ruines du moyen âge et de la féodalité... J'ai traversé hier le Val d'Enfer et j'ai vu une issue du Trou des fées, où Mistral parle de séjour de Taven... Du haut des rochers des Baux, on découvre l'immense plaine de la Crau et la Camargue; c'est un panorama encore plus vaste que celui de la campagne de Rome, et d'une austérité terrible[1]. »

1. Lettre à Mme Gounod, publiée par M. C. Bellaigue, *Gounod*, p. 98.

Digitized by Google

Gounod avait d'abord pensé s'installer chez Mistral, en pension, afin que sa collaboration avec le poète soit plus féconde, et que « leur fille » n'en soit que mieux portante. « Nous serions là dans un petit paradis d'amitié et de recueillement, et personne ne viendrait me chercher dans ce trou de Maillane, perdu au milieu des champs et des plaines de Provence. » Mais, « ceci n'a pas pu s'arranger de la manière que j'espérais. Sa mère est d'un certain âge et Mistral craint que la préoccupation de me recevoir ne soit pour elle une fatigue. « Je la « connais, me disait-il, elle se mettra en quatre, se « trouvera toujours en dessous de ce qu'elle voudrait « faire pour vous, et elle est capable d'en faire une ma- « ladie. »

Ce fut alors que Gounod loua à Saint-Rémy, un appartement au second étage de l'hôtel de la Ville-Verte, que lui avait choisi l'organiste de l'endroit, Iltis, en même temps directeur de l'orphéon « l'Écho des Alpilles ». Courant la campagne, un carnet de notes à la main, Gounod qui, d'après une brochure récente, se faisait appeler, non pas, « M. Charles », mais M. Pépin, — « Pépin le Bref, parce qu'il parlait peu », — fut longtemps pris pour un peintre. Mais l'incognito ne put durer : on sut bientôt qui était M. Charles, ou M. Pépin, qui toucha l'orgue de l'église paroissiale de Saint-Rémy, les dimanches de *Lætare* et de Pâques[1].

Il se fixa le 23 mars à Saint-Rémy[2]

1. *Cinquantenaire de Mireille. Gounod et Mistral*, broch. anonyme. (Avignon, 1909.)

2. « Le temps a été superbe ; le soleil a coloré de ses plus belles teintes la campagne et les montagnes qui en bornent l'horizon : c'était pur comme Mireille... », écrit-il, le 25, à sa femme, et, le même jour, s'adressant à un ami : « Me voilà installé — Mon piano va m'arriver de Nîmes aujourd'hui — Je suis tout à Mireille — je suis très bien ici pour ma pensée... Ma vue est splendide : il n'y a personne dans la maison ; c'est la tranquillité même, et je passerais là ma vie si j'y avais ceux que j'aime. Oh ! que je comprends Mistral de rester dans ce paradis de la vie champêtre et ne point changer les richesses de la paix pour la pauvreté et la misère de l'agitation ! Ma fenêtre est ouverte ; le ciel est d'azur ; je n'entends qu'un roucoulement de pigeons dans la cour : au reste le silence du

Digitized by Google

Rappelant trente ans plus tard, ce séjour au pays de Mireille, Gounod s'attendrissait au souvenir des deux mois qu'il y avait vécu :

« Ah! *Mireille*, quel radieux souvenir de mon existence!... J'ai composé *Mireille* dans le cadre même oú Mistral l'a immortalisée. Je revois encore, devant moi, les dentelures bleuâtres des Alpilles, puis Saint-Rémy et Maillane. Maillane, surtout, patrie de Mistral et pays des blondes Mireilles! C'est là-bas que la partition de *Mireille* a vu le jour. Mistral était venu m'attendre à la gare de Saint-Rémy, d'où nous partîmes tous deux en voiture pour Maillane. Ah! le joli endroit, le délicieux coin de paysage que ce petit pays que les touristes n'ont point encore contaminé de leur présence. J'ai vécu là-bas près de deux mois, juste le temps qu'il m'a fallu pour écrire *Mireille*..

« Levé avant l'aube, je me promenais dans les sentiers ombreux, écoutant les chansons des oiseaux du bon Dieu, heureux, ravi de me trouver dans cet Eden parfumé, et parfois rencontrant sur mon chemin quelque fée provençale, aux yeux langoureux, qui me jetait en souriant un « bonjour, monsieur ». J'étais littéralement grisé de joie; les motifs me venaient à l'esprit comme des vols de papillon, je n'avais qu'à étendre le bras pour les attraper[1]. »

En effet, huit jours à peine après son installation à Saint-Rémy, Gounod avait déjà fait entendre à son poète le duo « Oh c'Vincent! » et trouvé l'ariette du 4e acte : « Heureux, petit berger! » puis la scène des moissonneurs (qui a disparu depuis de la partition), et tout le final du second acte. Une visite aux Saintes-Maries-de-la Mer réveille ses sentiments religieux :

cloître. Six semaines de ce recueillement-là et Mireille sera dans le sac. Ce lieu est beau et pur comme l'Italie : c'est l'Italie de la France et j'ai bien fait de m'y fixer. » Cf. C. Bellaigue, *Gounod*, p. 99 et suiv.

1. Interview de Gounod, publiée dans *le Gaulois* du 10 octobre 1893.

Digitized by Google

«... Je n'approchai pas sans une vive émotion de ce lieu célèbre par tant de pèlerinages, curieux par une si ancienne légende et chanté avec tant de poésie par notre Mistral, écrit-il aussitôt après. Nous avons été ravis de notre excursion. L'église, le site, l'isolement, les curieux documents que le curé de l'endroit a mis à notre disposition et dans lesquels j'ai pu recueillir quelques traits de naïve poésie et d'expressions primitives, tout cela nous a vivement intéressés et touchés. Ajoute à cela que j'ai eu le bonheur d'entendre la messe et de communier... et tu auras le résumé de mes impressions de là-bas. Nous sommes faits de telle sorte que la simplicité extérieure du lieu où nous sommes colore même les choses surnaturelles, à moins que ce ne soit plutôt ces dernières qui colorent les choses humaines, ce que je crois plus volontiers. Toujours est-il qu'en ce moment j'ai senti ma foi comme revêtue de celle de ces pauvres habitants des Saintes-Maries, et que j'ai goûté là, pendant cette messe si simple et si tranquille, une paix profonde comme la mer qui est à cent pas[1]. »

Un autre jour, chez Mistral, Gounod faisait la connaissance du secrétaire de la faculté de médecine de Montpellier, Laurens, « l'homme le plus fort qu'il y ait sur l'histoire et les traditions de la Provence », remarquable musicien, qui connaît « tous les *airs traditionnels*... dessinateur *éminent*, » qui « connaît *comme personne* les variétés les plus infinies de *costumes* du pays », et qui possède une collection de « 15.000, oui *quinze mille* dessins faits de sa main ». Ce serait un très utile collaborateur pour Carvalho, que cet érudit de Montpellier, dont la bibliothèque de Carpentras possède un portrait au crayon de Gounod, au-dessus de quelques mesures de *Faust:* « Laisse-moi contempler ton visage, » daté de « Maillane, 5 avril 1863[1]. »

1. C. Bellaigue, *Gounod*, p. 102.

Digitized by Google

Le 7, il écrit à Bizet, qui vient de commencer ses *Pêcheurs de perles :*

« Carré, dans une de ses lettres, me fait espérer ta visite avec la sienne! Voilà qui serait gentil! Ah! comme tu abattrais de la besogne ici en huit jours, et sans te presser, je dirais sans t'en douter! Dans cette tranquillité, cette sécurité, les heures ont une étendue morale énorme. L'heure que l'on sait d'avance à l'abri de l'importunité acquiert une fécondité incalculable. Ce qui rend, dans notre milieu habituel, l'enfantement lent, c'est qu'il est arrêté, interrompu à chaque minute : c'est un convoi qui ne marche pas, parce qu'il s'arrête à toutes les stations. La *continuité*, voilà la vraie vitesse : c'est toujours la tortue.

« Écris-moi, cela me rend heureux. Dis-moi *si* et *quand* tu viendras. Je t'enfermerai à côté de ma chambre, tu verras comme on travaille! — Et puis on *vit pour rien :* bonne affaire[2]. »

La paix, le calme, la tranquillité, ces mots reviennent à chaque instant dans les lettres de Provence que Gounod adresse à sa famille et à ses amis. Aussi, dans cette atmosphère, presque antique, — dans ce pays « beau comme l'Italie » qu'il aimait tant, dont il eut, comme son père, la nostalgie, — la partition de *Mireille* avance rapidement. « Dans quinze jours, si cela continue à marcher ainsi, je pourrai, sans aucun préjudice pour mon œuvre, recevoir ici ma femme et mon fils : une fois que mes idées sont trouvées, je ne crains pas d'être distrait par la présence des êtres que j'aime; au contraire, cela me fait du bien de les avoir auprès de moi. »

A la fin du mois, Mme Gounod et son fils arrivaient

1. Biblioth. de Carpentras, ms. 2139. La même bibliothèque possède la copie de treize lettres de Bonaventure Laurens à Mistral (du 30 juillet 1852 au 7 mai 1883). Laurens avait connu Gounod à Rome, en 1841-42 ; les deux amis firent ensemble le pèlerinage des Saintes-Maries. Cf. plus loin, page 60.

2. *Revue de Paris*, 15 déc. 1899, p. 696-697.

Digitized by Google

à Saint-Rémy ; dans le même temps, Mme Carvalho partait pour Marseille recueillir les bravos de ses compatriotes enthousiastes. A son passage à Tarascon (le 19 avril), Gounod allait lui présenter ses compliments[1].

Vers le milieu de mai, le troisième acte est fait, sauf la fin de la scène du *Passeur*. Gounod retarde son départ jusqu'après la fête des Saintes-Maries, à laquelle il tient à assister, et c'est sous l'émotion profonde qu'il en a ressenti qu'il se prépare à rentrer à Paris. Le 26, un banquet lui était offert par les Saint-Remigeois. Mistral porta, en provençal, un « brinde » en vers à son collaborateur. Ensuite, Gounod, au siège de *l'Echo des Alpilles*, donnait, au moyen d'un vieil harmonium, la primeur de son œuvre aux compatriotes du poète[2].

Le vendredi suivant, 29 mai, il débarquait à Paris, où l'attendaient son éditeur Choudens, son directeur Carvalho, et la perspective d'un prochain voyage à Londres, où se préparait l'exécution de *Faust*, avec Tamberlick et Mme Carvalho[3].

1. « Elle m'a réitéré, écrit Gounod, sa triple recommandation de *brillant, brillant, brillant*, pour *Mireille* et de la part de son mari qui a ajouté : « Et dis-lui que ce n'est pas encore assez ! » J'ai répondu que cela serait aussi brillant que *moi*. En effet, je ne peux pas être, quelque chose que ce soit, plus que je ne le *suis* : on fait selon ce qu'on *est*, et aussi selon ce qu'on A A FAIRE, car c'est encore là une question qui a bien son importance : je ne pense pas, par exemple, que les chagrins de Mireille, et elle en a quelques-uns, aient besoin d'être si brillants que cela, et c'est ici le lieu de dire : tout ce qui reluit n'est pas or. Le ciel est orange, lilas et bleu ! »

2. *Cinquantenaire de Mireille. Gounod et Mistral.* Cf. *L'Aioli*, divendre 27 d'outobre 1893, qui reproduit le brinde de Mistral et une lettre de Gounod après son retour à Paris.

3. Voir plus haut, p. 14-15. Mme Carvalho, de retour de Marseille, était rentrée au Théâtre-Lyrique, dans *Faust*, le samedi 16 mai, « à la satisfaction et aux applaudissements du public du théâtre du Châtelet ». Le même soir, débutait le ténor Morini, *alias* Schumpff. « Doué d'un physique distingué, ajoutait *la Gazette musicale*, il a rendu avec beaucoup de charme le rôle de Faust. Sa voix est surtout agréable dans les morceaux tendres et on l'a fort applaudie dans sa romance. « (*Gazette music.*, 24 mai 1863, p. 166.)

Digitized by Google

XI

Aussitôt la première représentation de *Faust* donnée à Covent-Garden, Gounod rentra à Paris, toujours en compagnie de son éditeur, qui, selon l'*Autobiographie*, « le promenait, le montrait, l'exposait », lui faisant jouer « le rôle d'une affiche, ou d'une grosse caisse avec laquelle il allait tambourinant sa marchandise à l'étranger[1] ». L'été, il dut travailler à achever *Mireille;* mais, soit à la suite de cet effort intellectuel, soit pour d'autres causes, il lui fallut se retirer quelques jours, à Fontainebleau d'abord, puis chez son ami le docteur Blanche, à Passy[2]. Le dimanche 4 octobre, il lisait une première fois son œuvre à Carvalho, et le mercredi suivant, il avait rendez-vous « à 1 h. 1/4 au cabinet de Carvalho avec ces Dames et ces Messieurs de ma pièce pour leur donner de mon mieux quelque idée de la musique ».

On commençait à parler de *Mireille* comme devant succéder aux *Troyens* de Berlioz. Il ne fallut pas moins de six mois pour monter l'œuvre nouvelle : instruit par l'expérience, Gounod se refusait à rien supprimer de la partition, notamment le tableau du Rhône,

1. *Autobiographie. de Ch. Gounod*, p. 34.

2. En septembre, naquit sa fille Jeanne. « C'est sans doute une première récompense de cette restitution que tu lui (à Dieu) as faite de toi, au commencement de cette année, lui écrit Charles Gay, le 15 septembre; en tout cas, redevenu *chrétien tout à fait*, tu es un sacrement plus digne et plus efficace de cette parternité d'en haut d'où dérivent toutes les autres. »

Digitized by Google

qui ne devait pas réussir, en effet, devant les premiers auditeurs. Il faillit un moment retirer sa pièce à Carvalho; mais la vieille amitié qui unissait le directeur du Théâtre-Lyrique et son auteur aplanit les difficultés. Gounod ajoutait une ariette au premier acte pour Mme Carvalho, refaisait le duo des deux hommes, au troisième; allongeait, retranchait, faisait répéter le ténor Michot chez Guillot de Sainbris, travaillait « à force », selon son expression. En mars, les journaux purent annoncer la première prochaine, et *la Gazette musicale* du 10 donnait la distribution : « Mmes Carvalho, Faure-Lefebvre, MM. Ismaël, Morini et Petit rempliront les principaux rôles[1]. »

Mireille parut sur la scène du Théâtre-Lyrique, cinq ans, jour pour jour, après *Faust*, le 19 mars 1864[2]. « J'ai rarement vu une soirée commencer d'une façon aussi heureuse », écrivait plus tard Victorin Joncières; le chœur des magnarelles, au début, fut bissé d'enthousiasme, et la valse ariette, *Hirondelle légère*, enlevée brillamment par Mme Carvalho, entretenait l'impression favorable. Le duo *O Magali*, fut applaudi avec moins d'enthousiasme; les imprécations de Ra-

1. *Revue et Gaz. music.*, 10 mars 1864, p. 87. Laurens était venu à Paris en septembre. « Après avoir travaillé tout l'été dernier à des études très nombreuses et très variées du costume arlésien, muni d'un portefeuille bien garni, et aussitôt arrivé à Paris, j'ai écrit à Gounod pour lui annoncer mon arrivée et lui demander un rendez-vous; mais je n'ai pas eu de réponse : ayant connu la cause fâcheuse et involontaire de ce silence, j'écris à M. Carvalho qui prie Hébert, le peintre distingué que vous connaissez, de voir mes dessins et celui-ci, après les avoir vus, s'écrie : est-il heureux ce Carvalho d'avoir de pareils documents! Alors Hébert envoie mon portefeuille à Carvalho qui me donne rendez-vous et que je vais voir. Le directeur paraît fort content et me prie de revenir le lendemain à une heure fixe bien convenue pour causer plus longuement de mes dessins. Je me rends exactement le lendemain et après avoir attendu une demi-heure, M. Carvalho me fait dire qu'il ne peut pas me recevoir!!! C'était se gêner partrop peu! » (Lettre inédite, à Mistral, du 12 avril 1864, communiquée par M. Faugier, sous-bibliothécaire de la ville de Carpentras).

2. La partition fut mise en vente le même jour; elle porte cette dédicace : « A Sa Majesté Georges V, roi de Hanovre. — Hommage respectueux de son dévouement. — Ch. Gounod. »

Digitized by Google

MADAME CARVALHO, DANS *MIREILLE* (1864).

Digitized by Google

Digitized by Google

mon, le cri de désespoir de Mireille et l'ensemble final du second acte furent accueillis plus froidement; et le tableau du Rhône, à la fin du troisième acte, — avec ses noyés, qui étaient d'un effet grotesque, — accentua la déroute. Ni la chanson du pâtre, ni les couplets de Mireille, ni la scène finale des Saintes-Maries, ne purent l'atténuer.

La presse partagea en général l'impression qu'avaient emportée les spectateurs de la première représentation. Vivement goûté et vivement applaudi, le premier acte, « dans lequel la couleur le dispute à la grâce, a pourtant un défaut, un seul, écrivait Jouvin, celui de faire pressentir un chef-d'œuvre et de rendre l'auditeur fort exigeant par la suite ». Le critique du *Figaro* appréciait la farandole et le duo du second acte; mais la chanson de Taven lui faisait supposer « qu'au moment de l'écrire, M. Gounod a consulté son érudition avant son imagination ». Il goûtait médiocrement l'air : *Mon cœur ne peut changer,* aimait moins encore les couplets d'Ourrias, et augurait mieux du compositeur dans le défilé fantastique de la nuit de la Saint-Médard[1].

Azevedo, dans *l'Opinion nationale,* prenait les choses moins au sérieux :

« Le premier chœur : *Chantez, chantez Magnanarelles,* est frais, pimpant et agréable, sinon nouveau. Mais qu'y a-t-il de rustique et de provençal? On pourrait le faire chanter aussi bien et mieux à des couturières parisiennes, en partie de campagne dans la forêt de Saint-Germain qu'à des magnanarelles du fond de la Provence. Le duo de Mireille et de Vincent devrait

1. « Hélas! trois fois hélas! la symphonie des cadavres et des apparitions, le flot orchestral montant comme le Rhône en courroux, le passeur et sa barque magique, tout cela est manqué, manqué absolument... Mais si, dans les trois pages capitales où le drame musical devrait s'affirmer, l'artiste se dérobe à une tâche qu'il juge au-dessus de ses forces, que trouvons-nous et que faut-il admirer dans l'auteur de *Mireille?* un grand musicien d'épisodes; n'y cherchez pas le compositeur dramatique, vous ne l'y trouveriez pas. » (*Le Figaro,* 27 mars 1864.)

Digitized by Google

être un morceau capital, puisque l'amour de ces deux enfants est la base de la pièce. On n'y trouve que des mélodies prétentieuses et plates... Dans *Mireille,* conclut-il, l'action est presque toujours éludée. On pourrait comparer le livret à ce que les charcutiers appellent un assortiment[1]. »

Au *Journal des Débats,* le Provençal d'Ortigue, successeur de Berlioz, critiquait avec infiniment plus de sérieux et de bienveillance; après une longue et intelligente analyse, il regrettait, à son ordinaire, de ne pouvoir s'étendre encore : « Que ne puis-je insister comme je le voudrais, sur toutes les beautés de l'ouvrage, sur l'élévation du style, tant de choses délicates, poétiques, sur une orchestration toujours intéressante, et sur les effets d'ensemble, d'un grandiose et d'une plénitude admirables[2]? »

Édouard Monnais (Paul Smith), dans *la Gazette musicale,* trouvait, comme d'Ortigue, quelque rapport entre le chœur du premier acte et celui des Juives et des Sabéennes, de *la Reine de Saba;* « celui de *Mireille* est pour le moins aussi riche de coloris et d'effet ». Malgré les restrictions générales que presque toute la critique adressait à Gounod, Smith reconnaissait que, dans cette partition, il avait fait « un peu moins de cette musique *impersonnelle,* que l'école de l'avenir voudrait substituer à la tradition des Gluck, des Mozart et de leurs héritiers. Cependant il ne s'est pas assez défendu contre la fatale tendance à peindre des grisailles, au lieu de dessiner, de colorer des physionomies vivantes. » En résumé : « La partition de *Mireille* commence mieux qu'elle ne finit : voilà son tort[3]. »

Deux articles du *Ménestrel* ne paraissaient pas de trop au compositeur-critique Prosper Pascal, pour louer et défendre son ami Gounod :

1. *L'Opinion nationale,* 22 mars 1864.
2. *Journal des Débats,* 22 mars 1864.
3. *Revue et Gaz. music.,* 27 mars 1864, p. 99.

Digitized by Google

« L'intérêt qui s'attache à son nom, le succès européen de son œuvre principale, le retentissement que l'on s'est plu à donner à un insuccès dont il a déjà appelé chez nos voisins; le parti très fort que lui a créé son mérite, une certaine animosité que l'on entend reprocher à ses adversaires, parmi lesquels se rencontrent quelques esprits distingués mais prévenus ou exclusifs par tempérament; l'honneur enfin, qui lui était réservé de tenir très largement déployé le drapeau français dans la mêlée musicale contemporaine, tout cela serait matière à développement d'étude et non à un simple préambule de compte-rendu... Nous diviserions volontiers les compositeurs en deux grandes familles : ceux qui travaillent à l'éducation musicale de leur public, et ceux qui demandent au caprice de ce public la ligne qu'ils auront à suivre; ceux qui s'efforcent d'éclairer son goût en l'élevant à un idéal, et ceux qui s'inclinent vers lui pour le flatter : les initiateurs et les courtisans. Depuis son avènement au monde musical jusqu'à ce jour, M. Gounod n'a cessé de lutter avec les premiers, et au premier rang. Nous l'aimons pour cela; nous l'aimons parce qu'il réalise incessamment la féconde alliance de la science et du sentiment d'où naissent les œuvres durables; nous l'aimons enfin, parce que sa musique nous donne fréquemment la sensation du beau, ainsi qu'à son tour ceux de qui un parti-pris ne tient pas l'âme fermée.

« ... S'il faut maintenant faire un peu le prophète, nous pensons qu'il arrivera de deux choses l'une : ou la partition, intéressante comme elle l'est, et soutenue d'une bonne interprétation, restera victorieuse dès demain, ou pareillement à ce qui s'est vu pour quelques devancières illustres, si elle semble d'abord céder le terrain, elle viendra le reconquérir par une reprise triomphale comme celle de *Faust*.

« Nous n'avons nullement à défendre M. Gounod qui n'a pas besoin d'être défendu. Nous raisonnons sur

Digitized by Google

des faits, et nous sommes tentés de profiter de l'occasion pour relever une erreur répandue en divers lieux, laquelle consiste à croire que l'auteur de *Mireille* s'est fait l'adepte d'une école anti-mélodiste, née en Allemagne il y a quelques années, et dont chacun peut nommer les principaux représentants, fort maltraités jusqu'ici par nous. S'il a plu au maître français de reconnaître l'incontestable science de ces parias de notre critique, c'est son droit; mais, entre l'applaudissement qui rend un hommage et l'imitation qui naît de l'analogie des tempéraments, il y a tout un abîme! — Qui a plus admiré Racine qu'Eugène Delacroix? qui lui a moins ressemblé dans sa façon d'interpréter la nature? L'opinion erronée que nous signalons est destinée à tomber d'elle-même; chaque page de *Mireille,* partition essentiellement mélodique, vient lui donner un démenti direct. Mais tout cela est probablement indifférent à son auteur, et nous connaissons des gens qui rient sous cape de s'entendre accuser sur des apparences aussi vaines, de tendresses diamétralement opposées aux leurs...

« Reprocherons-nous au compositeur la noblesse d'expression, le chant presque majestueux que par moments il prête à ses héros campagnards?... Nous croirions tomber dans une erreur, attendu que le sentiment et la passion, dès qu'ils sont en jeu sincèrement, se traduisent chez tous les hommes à peu près de la même manière. Il y a longtemps que cela est démontré — c'est dans les parties accessoires, et en dehors des mouvements de l'âme, que peuvent se peindre les mœurs spéciales, et se refléter ce que l'on est convenu d'appeler la couleur locale.

« Or, dans *Mireille* et autre part, M. Gounod a fait amplement connaître qu'il était passé maître *coloriste:* le contester aujourd'hui serait nier l'évidence [1]. »

1. *Le Ménestrel*, 20 et 27 mars 1864. Scudo écrivait, au contraire : « Il

Digitized by Google

Cette appréciation du talent de Gounod par l'un des premiers défenseurs de *Faust*, méritait une mention particulière, parce qu'il y étudie avec plus de profondeur que ne le faisaient la plupart des feuilletonnistes musicaux, cette partition, dont il prévoyait la fortune future.

Mireille, en effet, n'eut qu'un petit nombre de représentations à l'origine. Malgré l'interprétation — trop brillante, sans doute, au gré de Gounod — de Mme Carvalho, qui brillait « plus que jamais au premier rang », qui chantait Mireille « avec cette science de la demi-teinte et cet art de terminer la phrase musicale qui constituent son style[1] », *Mireille* n'atteignit guère, au début, que la vingt-cinquième représentation.

En juin, se trouvant au Mont-Dore, où il soignait un mal assez grave au pied, Gounod préparait la première à Londres, pour laquelle on lui demandait quelques changements[2].

Mireille, ou plutôt *Mirella*, fut représentée au théâtre de Sa Majesté le 5 juillet, avec Mme Tietjens dans le rôle principal. Le succès fut douteux à la première soirée, mais cinq représentations suivirent, dont le succès, au dire de *la Gazette musicale*, ne laissa

n'y a pas de soleil dans cette musique, il n'y a pas de verdure; on dirait que le compositeur n'a jamais été dans le pays dont il a voulu retracer les mœurs et la nature. » (*Revue des Deux-Mondes*, 15 avril 1864.) Marie Escudier reprochait aux paysans et paysannes de *Mireille* de « chanter comme le feraient des marquis et des marquises, de sorte qu'on peut se croire dans un salon doré plutôt que dans une campagne abrupte, calcinée par le soleil ». (*La France musicale*, 27 mars 1864.)

1. Jouvin, feuilleton du *Figaro*, 27 mars 1864.

2. « Selon la demande de Mapleson, écrit-il le 23 juin, je viens de faire mon humiliant métier de décompositeur de musique : — le vin est tiré, il faut le boire ! — Mais quand on pense que tout le soin qu'on prend pour faire de l'art est littéralement *piétiné* par les gros souliers ferrés des entrepreneurs de succès, cela dégoûterait d'être artiste, si l'art n'était pas, de sa nature, *indécourageable*. A mes yeux le *forte* demandé est *odieux*, un *f* pour qu'on baisse une toile !! Oh ! stupidité humaine ! — Pourquoi ne pas faire entrer une bonne fois de l'artillerie sur la scène toutes les fois que le rideau baisse ? C'est tout aussi rationnel. » (Lettre inédite de la « Villa des Bains-Mont-Dore, Puy-de-Dôme. Dimanche, 19 juin 64-3 h. »

Digitized by Google

rien à désirer. Mmes Trebelli et Volpini, qui remplissaient les deux rôles chantés, à Paris, par Mme Faure-Lefebvre (Taven et Andrelou), y étaient « souvent applaudies à côté de Mme Tietjens, mais, ajoutait *la Gazette,* l'impression générale est froide, et les avis des journaux et du public sur le mérite et l'avenir de cet ouvrage sont très partagés. L'opinion dominante ne lui est pas favorable[1] ».

Le 14 juin, Gounod se trouvant au Mont-Dore, avait dû y commencer *les Deux Reines,* drame en quatre actes, auquel Legouvé travaillait depuis trois ans, d'après *l'Agnès de Méranie,* de Ponsard. Mais il avait emporté aussi une tragédie de Schiller, *la Conjuration de Fiesque,* au sujet de laquelle il écrivait, avant de partir, à son collaborateur Barbier :

« Tu m'as demandé mon avis sur le drame de Fiesque, considéré comme sujet d'un opéra; le voici, en deux mots : C'est superbe! Les situations existent et les figures sont grandes : le vieux doge André Doria est majestueux et vénérable ; — Gianetto est un scélérat ; — Fiesque est éclatant ! — Verrina est un admirable Brutus ; — Léonore est ardente et pathétique ; — Julia Imperiali est impudente et passionnée.

« Le Maure est un coquin dramatique. Enfin Burgonius et Berthe complètent l'ensemble de ce tableau puissant. Mais, que de personnages ! et quels personnages ! Quel personnel *chantant* sera jamais en état de satisfaire aux exigences d'une telle partition[2]?... »

« Plus je la lis, plus je me persuade qu'il y a là une pièce *excellente* et très favorable à la musique, reprend-il, le 18 juin. Du drame, du mouvement, des

1. *Revue et Gazette musicale,* corresp. de Londres, 10 et 17 juillet 1864, p. 223 et 231.

2. Lettre du « jeudi, 9 juin 64, Saint-Cloud, 39, route Impériale ». (*Le Gaulois,* 4 décembre 1893.) Ce projet d'un opéra de *Fiesque* dut être bientôt abandonné pour *Roméo et Juliette.* Il est permis de supposer que Gounod en utilisa des inspirations dans le libretto shakespearien que Barbier et Carré allaient lui confier.

Digitized by Google

situations réelles, de la couleur et de la variété... les mouvements animés beaucoup plus nombreux que les andantes.

« Ma pièce m'occupe beaucoup aussi ; elle cuit et tu sais que pour moi la solitude est un bon four ; je la sens se pétrir, se modeler, se sculpter, se peindre, se dessiner à droite et à gauche, sans me forcer, sans la poursuivre ; au contraire, c'est elle qui est toujours à me taquiner et à me chercher des raisons. »

Et quelques jours plus tard :

« La couleur de mes cinq actes est à peu près trouvée : *ma toile est salie;* il me reste maintenant à sculpter une statue qui est mise aux points : c'est l'affaire d'un an et j'en prendrai deux s'il le le faut (mais il ne le faudra pas). — C'est encore un autre style que tout ce que tu connais de moi : c'est une autre langue; moins de recherche dans les détails et plus de mouvements scéniques, je crois « la pièce le voulait ».

De retour du Mont-Dore, où il avait « considérablement travaillé », à cette *Conjuration de Fiesque*, Gounod demeurait un mois à Montretout, puis, le lundi, 22 août, il allait « passer chez Legouvé, à Seine-Port, quatre jours nécessaires à sa collaboration pour les chœurs de sa tragédie », *les Deux Reines*. Cependant, les douleurs que le séjour au Mont-Dore n'avait pu guérir, ne cessaient de la harceler : « Mon pied me fait encore aucun progrès et m'impose une inaction qui m'est bien lourde et bien pénible. Enfin... patience[1] ! »

Était-ce cette indisposition — des rhumatismes, — démesurément grossie par des racontars, ou quelque invention de nouvelliste à court, par la saison estivale? Toujours est-il que des gazettes musicales allemandes, annonçaient, au commencement d'août, que Gounod,

1. Fragments de lettres inédites, de « Montretout, 12 juillet 64 », de « Saint-Cloud (samedi, 20 août 64) ».

Digitized by Google

surmené, « avait dû être transporté à Bicêtre »; la semaine suivante, il est vrai, la nouvelle était démentie de la façon la plus formelle, et l'on affirmait que Gounod devait être « physiquement et moralement dans l'état le plus satisfaisant [1] ». En effet, il travaillait à une première refonte de *Mireille,* tout en continuant la pièce de Legouvé, qui l'intéressait et l'attachait beaucoup.

Faust, repris au Théâtre-Lyrique, le 15 octobre, fut remplacé deux mois plus tard par *Mireille,* réduite en trois actes; Mme Carvalho conservait le rôle principal qu'elle avait créé, « enrichi », au premier acte, d'une valse vocalisée :

« C'est éblouissant! c'est vertigineux! s'exclamait Jouvin. Me préserve le ciel de conseiller à l'ambition des cantatrices l'escalade des sommets périlleux auxquels se suspend le style ailé de *Mireille* [2]! » Le ténor Michot, Mmes Faure-Lefebvre, et Ugalde; Ismaël et Petit se partageaient les autres rôles (15 décembre). Malgré cette tentative, *Mireille* n'atteignit que sa trentième représentation à la fin de l'année, et quitta le répertoire après onze représentations en 1865.

Gounod, — sollicité par l'Opéra-Comique [3], — se

1. *Neue Zeits. f. Musik,* 5 et 26 août 1864; cf. *Südd. Musikzeitung,* 8 et 22 août.

2. Jouvin, feuilleton, du *Figaro,* 18 déc. 1864, Cf. *Rev. et Gaz. music.* 18 déc. p. 403 : Le 3e acte avait été retranché tout entier. « Il ne reste du quatrième que la chanson du Pâtre et le couplet de Mireille : *Heureux petit berger...* Tout finit donc maintenant pour le mieux dans le plus pastoral des opéras-comiques que nous ait fournis la Provence. » (Léon Durocher.)

Le 8 décembre, l'Orphéon donnait un festival : 800 exécutants chantèrent *la Danse de l'Épée et le Vin des Gaulois,* et le *Chœur des Soldats,* de *Faust.*

3. Le directeur, de Leuven, demandait à Legouvé, vers la même époque, la permission de tirer un livret des *Contes de la Reine de Navarre,* pièce écrite en collaboration avec Scribe (1850); il ne semble pas que ce projet ait eu aucune suite. « Gounod travaille maintenant avec une rapidité scribienne, dit la *Neue Zeitschrift.* Il a écrit non seulement la musique du « mélodrame historique » de Legouvé, *les deux Reines de France,* et une partition de *Roméo et Juliette,* mais encore il compose

Digitized by Google

disposait déjà, avec ses collaborateurs Barbier et Carré, à tirer un opéra en quatre actes de *Roméo et Juliette,* destiné à Carvalho. Le sujet de *Fiesque* paraît dès lors abandonné. La partition, destinée à accompagner le drame en vers de Legouvé, est terminée : la Ristori, Mlle Rousseil, et Joanny répètent les rôles d'Ingeborg, d'Agnès de Méranie et de Philippe Auguste; et la première doit avoir lieu le 11 mars; mais soudain, on annonce que *les Deux Reines* viennent d'être interdites par la censure[1]. Le ministre d'État confirme la sentence de la commission d'examen, et Legouvé publie son ouvrage en trois feuilletons des *Débats*. Gounod, qui gardera sa partition jusqu'après la chute de l'Empire, se rend le 15 mars à Gand, où le théâtre représente *Mireille*. Il y reçoit, une fois de plus, les hommages des Belges, qui lui offrent un banquet à l'hôtel de la Poste[2].

Il ne fait, pour ainsi dire que traverser Paris, et, comme l'année précédente, s'enfuit dans le Midi, dès les premiers jours d'avril.

Cette fois, il se fixa, à Saint-Raphaël. Descendu

pour l'Opéra-Comique une opérette de Michel Carré, l'un des tripatouilleurs du *Faust* » (6 janv., p. 77).

1. « Si nous en croyons certains bruits assez fondés, disait *le Siècle*, la censure déclarerait qu'elle ne se trouve pas le droit de défendre un ouvrage de deux auteurs aussi considérés, mais que, d'un autre côté, elle n'ose pas permettre absolument un sujet qui touche de loin (il y a sept cents ans de distance) à une question actuelle. Nous ne doutons pas que l'administration supérieure tranche cette petite difficulté. »

Gounod fit entendre sa partition dans des réunions privées, notamment chez Bertin, le directeur du *Journal des Débats*. Legouvé y lut lui-même sa pièce; Gounod dirigeait les chœurs et chantait les soli pour voix d'homme, Mme de Grandval remplissait les rôles féminins; le piano d'accompagnement était tenu par Georges Bizet et M. Camille Saint-Saëns. La pièce, imprimée, parut dans les *Débats*, puis en librairie, avec une préface de Legouvé.

Vers le même temps, *The Mock Doctor* (*le Médecin malgré lui*), traduit par Kennedy, paraissait pour la première fois sur la scène anglaise, à Covent Garden (27 février 1865).

2. *Rev. et Gaz. music.*, 19 mars 1865, p. 62. Le 12 mars, au premier concert de carême, aux Tuilleries, Georges Hainl dirigeait le chœur de *Philémon* (*Id. Ibid.*, 12 mars, p. 56).

Digitized by Google

à l'hôtel du Nord, Gounod loua pour travailler au milieu du calme qui lui était toujours si nécessaire, une propriété appelée dans le pays l'Oustalet dou Capelan : « une charmante petite maison au bord de la mer; elle est toute mignonne, à un quart d'heure d'ici par une promenade superbe, et tout entourée d'une terrasse d'où la vue est une merveille[1] ». Ravi par des couchers de soleil de féerie, sur cette côte, qu'il compare à Naples et à ses environs, il se met immédiatement au travail.

« Cela ne vient pas tout seul; mais enfin je crois que cela viendra... J'ai déjà fouillé quelques petits coins de mon poème », écrit-il le 5 avril. « Je travaille soit chez moi, soit dehors, sur le bord de la mer ou à l'ombre de quelque pin parasol; il y en a ici de charmants groupes... Nous avons un ciel admirable, d'une transparence merveilleuse : la planète Vénus y est grosse comme une orange et semble une vraie petite lune, d'un brillant extraordinaire[1]. »

Et le 9 avril, dimanche des Rameaux :

« Aujourd'hui l'eau est du lapis liquide, c'est comme à Pæstum. Je me suis levé ce matin avec le soleil; j'ai été passer deux ou trois heures sur le bord de la mer, mon album sous le bras. Je me suis installé sous cette petite cabane, à vingt pas des vagues qui venaient écumer devant moi et là j'ai travaillé avec amour... Tu ne te figures pas combien le calme de cette existence laisse penser et aide à penser. Voilà ce que j'appelle du travail et cela, c'est impossible, du moins pour moi, en plein Paris; quoi qu'on fasse, le détail vous râpe et vous pulvérise : on n'a pas le *silence de l'esprit*. Ici, rien ne m'arrête; je vais, je vais toujours sans que rien vienne casser l'œuf que la réflexion féconde sans cesse et dont l'éclosion serait incessam-

1. Fragment de lettres à sa femme (5 avril). Il voulait appeler auprès de lui sa famille au mois de juin.

Digitized by Google

ment compromise au milieu des innombrables rencontres de la vie citadine. A propos d'œufs, veux-tu que je te dise combien j'en ai déjà? Comptons :

« 1° Toute l'introduction du 1er acte.

« 2° Le scherzo de la *Reine Mab*.

« 3° Le 1er duetto galant entre Roméo et Juliette à leur première rencontre dans le bal.

« 4° Le chœur des moines qui ouvre le 3e acte dans la coulisse.

« 5° La Cantilène du frère Laurent qui suit, avec une reprise d'un nouveau chant des moines et du frère Laurent.

« Je te réponds qu'il y a du travail : l'introduction est très développée; elle renferme trois motifs de chœur, un air du père Capulet et la phrase d'entrée de Juliette, avec un thème d'orchestre comme motif de danse, qui enveloppe le tout. Quant au scherzo de la reine Mab, je n'ai pas besoin de te dire le côté symphonique auquel il a fallu m'attacher, tu le devines; l'occasion était trop belle pour la laisser échapper.

« Eh! bien, sauf deux motifs que j'avais à Paris (celui de la danse et celui du petit duo entre Roméo et Juliette), tout le reste représente le travail de quatre jours; cinq en comptant aujourd'hui. Mais ces quatre ou cinq jours là en valent quarante ou cinquante de ceux de là-bas.

« Ce serait fait de moi si je bougeais maintenant, ajoute Gounod, le lendemain; je sens que j'entre dans l'intime de mon sujet et si je sortais de ma solitude, tout serait à recommencer... J'ai fait aujourd'hui une bonne journée musicale : je sens mes pores qui s'ouvrent à *Roméo*, et l'expression me semble venir; je crois que me voilà lancé. »

Il va chaque matin, jusqu'à cet Oustalet qu'il avait l'intention d'habiter, lorsque sa famille viendrait le retrouver, au mois de juin; il s'assied sur la galerie ou au bord de la mer, et il travaille jusqu'à 10 ou

Digitized by Google

11 heures, sans s'apercevoir que le temps marche, et il « passe cinq heures à écouter Roméo, ou Juliette, ou le frère Laurent, ou tout autre, croyant les avoir écoutés une heure ». Après le déjeuner ou le cigare, il repart s'installer, suivi de son domestique, « dehors, où le vent le pousse, et il retravaille à peu près de 1 h. 1/2 ou 2 heures jusqu'à 6 heures[1]... »

Le dimanche de Pâques, il assiste à la grand'messe, à Fréjus :

« Pendant l'*élévation*, la musique militaire a joué le Brindisi de la *Traviata*... J'ai bien regretté de n'être pas l'évêque pour faire taire cette hérésie qui aboyait à tue-tête. »

Mais ce n'est que la nature qu'il est venu chercher « dans cette campagne de Fréjus qui, grâce à ses nombreux fragments d'aqueducs anciens, a l'air d'une vraie campagne de Rome ». Il travaille sans aucune fatigue : il a vingt ans, il en a même dix, tant il se trouve enfant. « Rien en Italie n'est plus beau que cela... C'est du Naples très pur, plus le calme. C'est brillant comme l'Orient et solitaire comme Rome... Je ne sais pas un pays qui ait plus de charme que celui-ci, écrit-il le 23 avril : je l'aime encore mieux que la Provence de Maillane... Je ne fais pas un pas dans ce pays sans dire : « Mon Dieu, que « c'est beau ! mon Dieu que c'est ravissant ! Dieu ! « quel parfum ! Dieu, quelle couleur, quel air, quelle « lumière, quelle vie ! » Mais dis-moi pourquoi cette existence est mille fois plus nourrissante et fortifiante pour moi que celle de la ville ? Celle-ci me remplit, l'autre me vide : celle-ci me dilate, l'autre m'attriste et me serre le cœur : ici, je me sens dans la

1. « Les capitales, dit-il, sont les patries des capitalistes : mais la patrie des artistes, c'est la mère Nature, et quand on vient la trouver, elle est comme l'oracle, elle vous dit de ces choses qu'on n'entend pas ailleurs. Je me rappelle un mot de la Bible qui est bien profond : « Le Seigneur « n'est pas dans le tumulte ». C'est le prophète Élie qui entendit cette voix dans le désert. Tout homme qui se recueille entend la même voix. »

Digitized by Google

ROMÉO ET JULIETTE AU THÉATRE LYRIQUE (1867) : SCÈNE DES DUELS.

Digitized by Google

Digitized by Google

nature : là-bas je coudoie à chaque instant le *factice* et le *convenu ;* l'âme y est étranglée comme la taille des femmes dans leur corset : on n'y connaît plus la libre respiration : on y détruit comme à plaisir le sens de la vie, pour assurer à la Grande un règne plus facile sur des cadavres. Je vis plus ici en quinze jours qu'en six mois des dîners et des salons où se joue chaque soir la pitoyable comédie (je devrais dire la tragédie) du travestissement humain ».

A Paris, pendant que Gounod, au bord de la Méditerranée, travaillait au finale de son troisième acte, l'Académie impériale de musique répétait généralement l'œuvre posthume de Meyerbeer, dont la première avait lieu le 28 avril[1]. Dès le 27, il écrit à sa femme :

« Au récit que tu me fais de ce duo du 4e acte, je n'ai pu me défendre d'une grande émotion : je songeai à l'illustre défunt dont la vaste intelligence a conçu et enfanté de si belles choses, et qui n'est là ni pour diriger la marche de son œuvre ni pour jouir de l'impression produite : puis je me disais que cette gloire, quand on la recueille, n'est encore que l'intérêt payé par l'opinion publique : aujourd'hui sans doute, il jouit pleinement du capital et s'enivre des beautés bien autrement considérables qui sont le tourment et le bonheur des aspirations du génie sur cette terre.

« ... Pendant que cette grande orpheline porte le deuil et la gloire de son père, moi je continue mon petit *Roméo* et me voici en train de me dépêtrer du finale du troisième acte : il prend vie et forme; mais

1. Meyerbeer était mort le 4 mai 1864, et Fétis avait été chargé par sa veuve de surveiller les répétitions de l'*Africaine*.

Dans une lettre du 1er mai, adressée à un ami, il est encore question de *l'Africaine :* « Je serais bien curieux de connaître le fameux duo du 4e acte, mais je veux être raisonnable et résister à la tentation.

« Je travaille immensément : — TOUJOURS ! depuis que j'ai quitté Paris, je n'ai pas arrêté un moment. Ah ! voilà la *vie !* — Et pas un instant de fatigue ! — »

Digitized by Google

il y avait là une progression de quatre duels qui m'a fait endiabler : enfin elle y est, je crois. »

Le surlendemain, il est dans « le coup de feu de son duo du 4e acte... un des points capitaux de l'ouvrage » ; et le 2 mai, à midi 1/2, il s'écrie :

« Enfin je le tiens, cet endiablé duo de 4e acte. Ah ! que je voudrais savoir si c'est bien lui ! Il me semble que c'est lui. Je les vois bien tous deux ; je les entends, mais les ai-je *bien* vus, *bien* entendus, ces deux amants ? S'ils pouvaient me le dire eux-mêmes et me faire signe que OUI ! Je le lis, ce duo, je le relis, je l'écoute avec toute mon attention ; je tâche de le trouver mauvais ; j'ai une frayeur de le trouver bon et de me tromper ! Et pourtant il m'a brûlé ! il me brûle ! il est d'une naissance sincère. Enfin J'Y CROIS. Voix, orchestre, tout y joue son rôle ; les violons se passionnent ; les enlacements de Juliette, l'anxiété de Roméo, ses étreintes enivrées, des accents soudains de 4 à 8 mesures au milieu de toute cette lutte entre l'amour et l'imprudence, il me semble que tout cela s'y trouve. Nous verrons. »

Le 5 mai, il composait la grande scène de Juliette buvant le narcotique. « Oh ! la belle prière que *Roméo!* s'écrie-t-il. Quel intérêt ! quelle passion ! quel mouvement ! quelle couleur ! Je suis enchanté que mon 4e acte finisse sur un effet dramatique pour Juliette. Le premier acte finit *brillant ;* le 2e *tendre* et *rêveur,* le 3e *animé* et *large,* avec les duels et la sentence d'exil de Roméo : le 4e *dramatique,* le 5e *tragique.* C'est une belle progression ..... Roméo me captive tellement tout entier que je ne ferais que de la mauvaise besogne sur l'autre[2]. Juliette est d'une jalousie tyrannique. Je ne m'en plains pas. »

1. Lettre de « St-Raphaël. Lundi soir, 1er mai 65 », publiée dans le programme de *Roméo et Juliette* à l'Opéra, par M. Martial Teneo (1908).

2. Il s'agit encore des *Contes de la Reine de Navarre,* ou peut-être d'un *Don Quichotte* qu'il avait refusé (à quelle époque ?) à ses collaborateurs et qui échut finalement à Boulanger (Théâtre-Lyrique, 10 mai 1869). Voir le catalogue de la vente d'autographes Durner (8 décembre 1869).

Digitized by Google

La partition, ou du moins son esquisse, tirait à sa fin. Gounod, fatigué par quelques jours d'orage, et sans doute aussi par le travail considérable qu'il venait d'achever exactement en l'espace d'un mois, eut une nouvelle crise de fatigue, de neurasthénie, comme on dit aujourd'hui. Dans une lettre du 10 mai, il annonçait avec joie la visite prochaine de Blanche et, deux ou trois jours après, en compagnie de son docteur, il rentrait à Saint-Cloud.

Après une interruption de quinze jours, il se remettait « vigoureusement » à *Roméo* (25 mai).

Si le Théâtre-Lyrique de Paris, ayant abandonné *Mireille* après onze représentations en 1865, avait également cessé de jouer *Faust* après sept représentations (en janvier et février), il n'en était pas de même à Londres, où la saison de Covent Garden ouvrait, le 28 mars, avec Mlle Berini, une débutante, dans le rôle de Marguerite, Mario, Attri, Graziani, Tagliafico et Mme Honoré (Siebel); où *la Reine de Saba,* sujet biblique interdit au théâtre, était exécutée avec succès sous forme d'oratorio au Crystal Palace (12 août). La version anglaise, de H. B. Farnie portait le titre d'*Irène;* les airs de ballet en furent particulièrement appréciés et suffirent à maintenir l'œuvre au répertoire. Mme Lemmens-Sherrigton; Cummings, L. Vinning et Levis Thomas en interprétaient les soli.

Jusqu'à la fin de cette année, la vie de Gounod reste assez mystérieuse. Les journaux de musique eux-mêmes s'occupent à peine de lui[1] jusqu'au 28 novembre, où l'on chante, à Saint-Eustache, sa messe de Sainte-Cécile. Exécutée par l'Association des Artistes musiciens, et les solistes Warot et Troy, Mme Maësen, sous la direction de Georges Hainl, *la Gazette musicale* en remarque le « profond sentiment reli-

1. La *Gazette musicale* le cite une seule fois, le 20 août (p. 274), à propos de sa nomination au grade de commandeur de l'ordre mexicain de Notre-Dame de Guadalupe.

Digitized by Google

gieux[1] ». Gounod y avait ajouté, pour le violoniste Alard, une *Hymne à sainte Cécile,* accompagnée par douze harpes, que le public apprécia à l'égal de la *Méditation* sur le prélude de Bach.

A cette période de recueillement et de travail que fut 1865, succède une année moins obscure, l'année de son élection à l'Académie des Beaux-Arts, qui consacre définitivement et officiellement le talent du compositeur. Clapisson étant mort le 18 mars, la section de musique eut à pourvoir à son remplacement. Elle le fit sans retard. Les candidats étaient Gounod, Félicien David, Victor Massé, Aimé Maillart et Antoine Elwart[2]. A l'élection du 12 mai, Gounod, présenté le premier par la section, recueillait, dès le premier tour de scrutin, 19 voix sur 36 votants; 16 voix allaient à David et une à Victor Massé. Le lundi de le Pentecôte (20 mai), au Cirque Napoléon, l'Orphéon donnait une de ses grandes séances. On y chanta *le Vendredi-Saint,* chœur général de Gounod. Le compositeur y assistait et « l'ovation la plus légitime » salua la présence de celui que « l'Académie des Beaux-Arts avait honoré de ses suffrages[3] ».

En même temps qu'il entrait à l'Académie, Gounod paraissait pour la première fois sur la scène de l'Opéra-Comique. Le directeur, de Leuven, lui avait demandé, au début de l'année précédente, de reprendre *le Médecin malgré lui*[4], mais ce projet n'ayant pas eu de suite, il se contenta de *la Colombe*, une nouveauté pour son public. La première eut lieu le 7 juin. Les prin-

1. *Gazette music.*, 3 décembre 1864, p. 397.

2. Berlioz se montra vivement partisan de la candidature de Gounod; dircutant la valeur des candidats en présence : « M. Félicien David a un remarquable tempérament de musicien, dit-il, mais il lui serait impossible de composer seulement l'Introduction instrumentale de *Faust.* » Et son avis prévalut. « Berlioz avait cordialement, chaudement, fraternellement travaillé à son élection. Encore une réponse à sa réputation d'égoïste. » (E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, I, p. 324.)

3. *Rev. et Gaz. music.*, 27 mai 1866, p. 165.

4. *Idem*, 1er janv. 1865, p. 6.

Digitized by Google

cipaux rôles étaient échus à Capoul, Bataille, Mazet, Mlles Girard (travesti) et Cico. La partition, dit Jouvin, avait été « retouchée en l'honneur des Parisiens, qui se piquent d'avoir le goût difficile. Ce n'est qu'une bagatelle dans l'œuvre du musicien, mais la bagatelle est exquise [1]. »

Dans *la Gazette musicale*, Paul Bernard n'avait que des éloges pour cette « œuvre charmante, pleine tout à la fois de simplicité et de science, d'abandon et de charme dans la forme, de trésors cachés dans les détails, œuvre que le cœur a dictée et que la main habile du musicien a signée en maître ». L'entr'acte surtout obtenait son approbation [2].

Gustave Bertrand, au *Ménestrel*, se félicitait, lui

1. « Toutes les charmantes choses de détail qui n'ont qu'imparfaitement caressé notre attention au théâtre, poursuivait le critique du *Figaro*, vont reconquérir leur importance et leur relief au piano, auprès des auditeurs délicats, amoureux de la forme. Il est tel morceau de *la Colombe* qui aura le succès de la *Sérénade* de Gounod, aujourd'hui populaire. La vogue du salon est assurée à l'*Entr'acte* vaporeux et pittoresque soupiré par les instruments, tandis que Sylvie saccage de ses belles mains le jardin d'Horace...

« Le *madrigal* écrit pour la voix sympathique de Capoul est la page qu'on lira et relira dans cette partition mignonne. Elle suffirait à en assurer le succès. Rarement l'amour, porté sur les ailes de la musique, a rencontré une expression plus pénétrante et plus voilée.

«... Je citerai après la symphonie de l'entr'acte et la déclaration d'Horace, le trio du premier acte chanté par Capoul, Bataille et Mlle Girard. L'air de Sylvie, écouté avec distraction, a le contour et toutes les grâces du style de Gounod. » (*Figaro*, 14 juin 1866.) La partition conforme aux représentations de l'Opéra-Comique, venait de paraître.

2. « On sait comment M. Gounod réussit ce genre de morceau symphonique. Celui-ci est un véritable bijou. Rien de plus gracieux, de plus élégant, de plus distingué; il a été bissé d'enthousiasme et c'était justice. Il s'éteint dans un trille montant jusqu'aux dernières limites de la chanterelle, accompagné par des accords secs discrètement posés par le basson. C'est tout un poème d'amour; c'est une chanson d'Horace, un sonnet de Pétrarque. ... L'orchestre s'est surpassé. Il sentait qu'il devait se mettre à la hauteur d'une partition aussi finement ciselée. Le fameux entr'acte a été dit irréprochablement. MM. de Leuven et Ritt auront eu les premiers l'honneur d'offrir un succès au nouvel académicien.

« M. Gounod désormais se sentira chez lui dans la salle toujours si distinguée de l'Opéra-Comique. L'alliance est faite, le pacte a été signé par les bravos. » (*Rev. et Gaz. music.*, 10 juin 1866, p. 177-179.)

Digitized by Google

aussi, de ce succès : « Cela prouve deux choses : d'abord que l'auteur de *Faust* n'est pas mal doué pour le genre léger, que son talent a de précieuses ressources de souplesse : bien des pages nous l'avaient déjà montré capable d'une certaine valeur comique, mais ceci est encore autre chose : c'est une sorte de proverbe musical.

« D'autre part, ce succès prouve que le public de l'Opéra-Comique ne déteste pas la musique finement écrite et distinguée autant que certains amis ou certains ennemis de la maison essayent de nous le faire croire. On avait déjà vu qu'il ne craignait pas l'intrusion de l'élément poétique et de la rêverie, lors de *Lalla Roukh*. Voici que la muse de M. Gounod s'acclimate à son tour dans la vieille maison de Favart et de Grétry[1]... »

Gounod ayant assuré le succès de ses deux actes, dans cette « vieille maison de Favart et de Grétry » à laquelle ses œuvres devaient survivre et survivent encore, partit passer le mois de juillet à Barèges; il en rapporta, presque terminée, sa partition de *Roméo et Juliette*[2].

Il rentrait au jour dit, et livrait à Carvalho son nouvel opéra, dont *la Gazette musicale* pouvait annoncer bientôt les répétitions. « Toutefois, ajoutait son information, le choix du ténor qui doit chanter Roméo n'est pas encore fixé. Cet opéra doit être représenté en janvier prochain[3]. »

1. *Le Ménestrel*, 10 juin 1866.

2. « Je rapporterai mon final du 4e acte complètement terminé, écrit-il, le 3 août, à un ami.

« Si vous voulez venir déjeûner à Montretout, lundi 10, vous me trouverez. Je comptais partir aujourd'hui, mais les Pigny partent vendredi : je leur donne donc quatre jours de plus pour ne pas les laisser seuls à Barèges. Je serai à Montretout samedi à onze heures. Vous verrez que je n'ai pas perdu mon temps. Mon nouveau morceau a 66 pages d'orchestre, mais de ces pages dont chacune représente une heure de travail. — » (Lettre inédite de « Barèges. Lundi 3 août 66. »)

3. *Rev. et Gaz. music.*, 19 août 1866, p. 262. Le 13 août, Gounod était promu officier de la Légion d'honneur. Le 15, en représentation gra-

Digitized by Google

Il ne le fut que le 27 avril, un mois après l'ouverture de l'Exposition universelle.

tuite, le Théâtre-Lyrique donnait *Faust* avec Michot et Jamet (débuts), ainsi que le 17. Le 4 juin, le petit oratorio de *Tobie* avait été donné au profit de l'œuvre de la Crèche, par la Société Guillot de Saint-Bris, en l'église Saint-Symphorien, de Versailles. Le 17, Lavignac dirigeait, à Saint-Eustache, la messe en *ut mineur*, en présence de Gounod; Sarasate, à l'offertoire, jouait l'*Hymne à Sainte-Cécile*.

Digitized by Google

XII

La partition de *Roméo* terminée, ou à peu près, les répétitions commencées, il semblait que les choses dussent suivre leur cours régulier et la représentation avoir lieu vers la date fixée. Mais, ainsi que pour *Faust,* pour *la Reine de Saba,* pour *Mireille*, de multiples complications vinrent prolonger de trois ou quatre mois l'attente du compositeur. Ce fut d'abord une question d'interprète : Capoul avait été, paraît-il, engagé pour chanter le rôle principal, sous la réserve du consentement de Gounod, qui était alors en villégiature à Villerville (septembre 1866) : « son opposition seule pouvait empêcher cet engagement d'être définitif.

« Mais les choses étaient loin d'être aussi simples que moi et que la manière dont on me les avait laissé voir, écrivait plus tard le compositeur au ténor : les six semaines qui ont suivi le début de cette malheureuse entreprise l'ont plus que suffisamment prouvé. Si donc j'ai cru devoir renoncer à une combinaison dans laquelle je n'avais vu que le côté artistique, il faut attribuer cette résolution à des raisons d'équité et de délicatesse devant lesquelles tous les intérêts doivent s'incliner et disparaître.

« Or, le débat dont votre personne et la mienne ont été l'objet, était incompatible avec ma nature autant qu'avec mes principes. L'accepter plus longtemps,

Digitized by Google

c'était laisser croire (ce qui est absolument faux et que je défie qui que ce soit d'affirmer) *que c'est moi qui ai demandé* votre engagement.

« C'était laisser croire, ce qui est absolument faux, que j'ai soutenu de ma volonté l'assaut prolongé livré à messieurs les directeurs de l'Opéra-Comique, assaut dont j'étais si loin de soupçonner la nécessité, que je regardais au contraire le payement du dédit offert par M. Carvalho comme ayant déjà levé tout obstacle.

« Enfin, c'était laisser croire aux excellents artistes qui ont maintes fois interprété mes œuvres au Théâtre Lyrique, que je les considérais comme insuffisants pour cette nouvelle épreuve, ce qui est aussi loin de ma pensée que de leur mérite personnel ; car à l'époque où j'ai livré à M. Carvalho mon opéra de *Roméo et Juliette* dans sa pensée (comme dans la mienne), le rôle de Roméo était destiné à Michot[1]. »

Que s'était-il passé, vers le mois d'octobre, entre l'auteur, l'éditeur, le directeur et le chanteur ? Nous ne le savons pas exactement. Mais nous savons d'autre part que Gounod tenait essentiellement à ce que son œuvre parût d'abord sous la forme dans laquelle elle avait été conçue, c'est-à-dire avec des scènes parlées, comme le *Faust* primitif.

« Pour beaucoup de raisons, écrivait-il, je ne veux pas d'une version unique : d'abord il y a une foule de théâtres qui préféreront monter l'ouvrage avec du dialogue et, à mon avis, le récit *partout* n'est pas un bénéfice dans *Roméo :* 1° en ce que cela allonge la durée de l'exécution; 2° en ce que cela n'y ajoute pas de *mouvement*. Ensuite, je veux pouvoir juger par moi-même et d'après la représentation de ma pièce avec du parlé quels sont les passages qui gagneraient à être transformés en récits; cela m'évite une besogne à laquelle il y aurait certainement à revenir si je la

1. Lettre du 4 novembre 1866, communiquée par Capoul au *Figaro*

Digitized by Google

faisais dès maintenant et sans le conseil de la comparaison et de l'expérience. Je m'attache uniquement aux raisons de convenances musicales de faire telle chose plutôt que telle autre. En un mot, il faut que j'aie devant moi l'ensemble de mon tableau avant de m'occuper des modifications dont cet ensemble seul peut me faire connaître l'opportunité... Je ne mettrai certainement pas la scène de la nourrice et de Juliette qui ne me dit absolument rien. Il faut là dix ou douze lignes de parlé avant l'arrivée de Roméo. Je ne vois pas non plus le besoin de mettre en récit la scène des jeunes gens avant la Reine Mab. Ne fatiguons pas l'attention *musicale* du public par des *sons* de remplissage et de bavardage; ménageons-lui plutôt des repos et des temps d'arrêt, excepté quand le pathétique de l'accent doit y gagner[1]. »

Après de nouvelles modifications, additions, suppressions (notamment dans la scène du mariage, dans celle ou le frère Laurent remet le narcotique à Juliette, et dans le dernier acte), *Roméo et Juliette* était prêt à passer un peu avant les fêtes de Pâques; du moins l'annonçait-on pour cette époque; mais la première représentation fut ajournée par les fêtes et, fixée « définitivement » au 23 avril, elle eut lieu, en réalité, le samedi 27[2].

1. Lettre inédite, de « Villerville. Vendredi 28 7bre 66 ». Gounod rentrait à Montretout le 30 septembre.

Ces sages conseils furent suivis, et ce fut sous la forme d'opéra de demi-caractère, ou d'opéra-comique, que *Roméo*, fut représenté. Les interprètes principaux étaient : Michot, qui ne se sentait pas de joie d'avoir supplanté Capoul, « le petit frisé », comme il l'appelait; Mme Carvalho pour qui, avec sa condescendence habituelle, Gounod ajouta la valse du premier acte; Troy (Capulet), Cazeaux (le frère Laurent), Barré (Mercutio), Puget (Tybalt), Laurent (Benvolio), Laveissière (Paris), Troy jeune (Gregorio), Wartel (le duc), Neveu (frère Jean); Mlle Dara (Stefano) et Mme Duclos (Gertrude). Les huit décors nouveaux étaient signés Cambon et Despléchins.

2. *Le Figaro*, 20 avril 1867, et *la Gazette musicale*, 14 avril 1867, p. 118. Tandis que Gounod était tout à son œuvre nouvelle, la Société des concerts du Conservatoire exécutait son psaume *Super flumina* (23 décembre 1866), Mme Carvalho chantait le 9 mars, à l'Hôtel-de-Ville, des fragments

Digitized by Google

« La répétition générale, faite à huit-clos, avait été maussade. Il semblait que rien n'était fini ; les artistes étaient nerveux, quelques costumes n'allaient pas bien. On voulait à tout prix que la première représentation n'eût pas lieu le lendemain. D'autant que ce jour-là, M. Rouher, ministre de l'Empire, donnait un grand bal officiel auquel le monde tout entier des lettres, des arts, de la politique, du journalisme devait assister. Gounod, dans la crainte qu'il n'y eût personne à la première de *Roméo,* insistait pour qu'elle fût remise.

« Je pensais au contraire qu'il y avait lieu de passer le lendemain. Et à minuit, après la répétition générale, alors que tout le monde était parti sous l'impression que la première serait retardée, resté seul dans le théâtre avec quelques fidèles collaborateurs, je fis venir les machinistes, les couturiers, et leur dis :

« Me garantissez-vous toutes choses en l'état pour « demain au soir en passant la nuit?

« — Oui, monsieur le directeur. »

« Devant cette réponse affirmative, je me mis tout seul à confectionner les services de presse, les bulletins de représentation aux artistes. J'envoyai dans la nuit à l'imprimerie pour faire composer les affiches, et, le lendemain, Gounod et les interprètes de *Roméo* apprirent, en se réveillant, que l'œuvre passait le soir même malgré les hésitations de la veille et la soirée de M. Rouher. Il est vrai qu'en prévision de celle-ci, j'avais dit aux machinistes : « Trente louis pour vous « si l'ouvrage est terminé avant minuit. »

« Ils gagnèrent la somme, car à onze heures trois quarts le spectacle était achevé et tout le monde se dirigeait vers les salons de M. Rouher pour aller proclamer le grand succès de *Roméo*[1]. »

de *Mireille* avec Laurent. Aux Tuileries, Alard et Mme Cabel interprétaient l'*Ave Maria* (18 mars), Faure chantait *le Printemps* chez l'Impératrice (2 avril).

1. Albert Montel, supplément littér. du *Figaro* (28 octobre 1893).

Digitized by Google

Roméo, au dire de Léon Carvalho, « fut un feu d'artifice de succès. » Représenté au début de cette Exposition universelle, qui marqua l'apogée du second empire, il attira pendant quatre-vingt-dix représentations un public nombreux auquel la presse, française ou étrangère, avait fait connaître les mérites et le succès du nouvel ouvrage de Gounod, Barbier et Carré[1].

Quelques critiques rappelèrent le chef-d'œuvre que Berlioz avait fait exécuter trente ans auparavant dans la salle du Conservatoire. Reyer n'y manqua pas, au début de son feuilleton des *Débats*, mais il ne fut pas injuste pour Gounod. Il appréciait d'abord le prologue[2], constatait « l'heureux emploi que M. Gounod a su faire du procédé qui consiste à rappeler tel fragment mélodique, tel effet d'orchestre, pour indiquer au spectateur une corrélation entre deux situations différentes. Ce n'est qu'un procédé, mais encore n'est-il pas donné à tout le monde de savoir s'en servir à propos...

« ... La nouvelle partition de M. Gounod est, de tous les ouvrages, celui dans lequel il y a le plus d'unité et de qualités homogènes. Un souffle poétique passe à travers cette œuvre charmante, ou même les morceaux de demi-caractère ne trahissent pas la moindre faiblesse, la moindre négligence dans le style du musicien... Là, on voit que le compositeur est tout à fait maître de soi, et qu'il s'est attaché particulièrement à créer une œuvre dont chaque détail, chaque nuance, doit conserver à chacun de ses personnages

1. A l'Opéra, la pièce à succès de l'Exposition de 1867 fut l'*Hamlet* des mêmes librettistes, musique d'Ambroise Thomas, joué le 9 mars.

2. « Un des effets prodigieux de la première représentation fut le prologue, dit M. Carvalho. Primitivement ce prologue était chanté dans le coulisse par les chœurs, le rideau baissé; à une des dernières répétitions générales, je proposai à Gounod de lever le rideau et de remplacer les chœurs par tous les artistes jouant dans la pièce. En faisant ainsi, on se rapprochait d'ailleurs beaucoup plus du prologue de Shakespeare. » (A. Montel, supplém. littér. du *Figaro*, 28 octobre 1893.)

Digitized by Google

Entre les soussignés

M. Perrin, Directeur du Théâtre impérial de l'Opéra D'une part

Et MM. Gounod, Carré et Barbier D'autre part

a été convenu ce qui suit.

M. Perrin s'engage envers MM. Gounod, Carré et Barbier qui y consentent et l'acceptent à représenter leur opéra de Faust dans le courant de la saison d'hiver 1868-1869 et au plus tard au mois de février 1869

Les rôles de Marguerite et de Méphistophélès seront joués par Mlle Nilson et M. Faure

Fait double à P le 31 Juillet 1868

approuvé Ch. Gounod

approuvé Emile Perrin

approuvé Mme Carré

approuvé F. J. Barbier

Traité relatif a la représentation de *Faust* a l'Opéra (1868).

* *

Digitized by Google

Digitized by Google

cette physionomie particulière dont tout musicien dramatique doit se préoccuper s'il veut arriver à composer et non point écrire des rôles; la valse que chante Juliette au premier acte, est d'une portée trop minime pour que les délicats puissent l'opposer à M. Gounod comme une sérieuse contradiction... Voilà donc une œuvre poétique et charmante dans laquelle le savoir et l'inspiration se révèlent au même degré. Elle passionnera le public et sera pour les musiciens un sujet d'études et de méditation; elle apprendra à ceux qui cherchent le succès dans la banalité qu'on la trouve aussi quelquefois dans les plus pures régions de l'art[1]. »

Un compositeur, qui eut son heure de célébrité, Armand Gouzien, parlait de *Roméo* dans *la Gazette musicale.* Il en trouvait le sujet « tentant pour un musicien et la muse de M. Gounod familière aux douces choses de l'amour, cette muse qui avait su donner une voix aux grands arbres et aux fleurs du jardin de Marguerite et faire s'exhaler sur les lèvres chastes de la blonde amante de Faust le premier chant de l'amour qui s'éveille, cette muse pouvait noter les battements du cœur de Roméo et de Juliette, et rendre la pure et tendre harmonie de leurs premiers baisers; elle a cédé à la tentation, et *Faust* devra désormais partager avec *Roméo* l'admiration de ceux qui étudieront le grand mouvement musical de ce siècle[2]. »

Au *Ménestrel,* Gustave Bertrand en saluait avec joie l'apparition, « qui va faire enfin disparaître cette partition de Bellini et de Vaccaj » et, de ses vœux, appelait le jour où « l'avenir appartiendra peut-être à l'école française, et ce ne sera pas un mince honneur

1. Feuilleton du *Journal des Débats,* 5 mai 1867. Le 16 février précédent, Reyer avait dit quelques mots élogieux sur la reprise des chœurs d'*Ulysse* à l'Athénée.

2. *Revue et Gazette musicale*, 4 mai 1867, p. 139-141.

Digitized by Google

pour M. Gounod d'avoir commencé à indiquer la possibilité de ce grand fait de par le monde ». L'auteur des *Nationalités de musicales étudiées dans le Drame lyrique* se montrait assez bon prophète.

« Quel réveil! s'exclamait l'éditeur même du *Ménestrel*, Moréno-Heugel. *Faust* a trouvé son pendant. Les *Roméo* de Bellini [1], de Vaccaj n'existent plus et rentrent à jamais dans l'ombre. De même qu'il n'y a plus qu'un *Faust*, on peut dire aujourd'hui qu'il n'y a plus qu'un *Roméo*. C'est celui de M. Gounod [2]. »

Tel était à peu près l'avis de Tarbé, intérimaire de Bénédict Jouvin au *Figaro :*

« Dans son nouvel opéra, dit-il, Gounod, très bien servi par ses librettistes qui, cette fois, ont fort habilement fait leur poème, s'élève au-dessus de lui-même... La tendresse et la passion, sont ardentes, les batailles sont colorées, les larmes sont pleurées, mais à toutes les mesures le signe distinctif de l'œuvre c'est : l'ampleur. Le souffle qui l'a inspirée est puissant et sort d'une robuste poitrine.

« *Roméo et Juliette* peut se placer à côté des plus admirables œuvres musicales créées par ce siècle, et au-dessus de ce qui a été fait depuis bien des années déjà.

« Chacun dans les entr'actes parlait de *Faust* et comparait *Faust* à *Roméo*. Pourquoi cela? La seule ressemblance qui existe entre ces deux ouvrages, c'est le style : Gounod, — et cela est à sa gloire — imprime comme un cachet à ses armes sur tout ce qu'il écrit. Pourquoi ce qui est permis au poète et au prosateur, serait-il interdit au compositeur, sous peine de s'entendre dire : Il se copie lui-même. Cela est à sa gloire, au contraire, de ne pouvoir écrire une mesure qui ne dise

1. *Roméo* était repris à l'Opéra, le 7 sept. 1859, et joué onze fois seulement. Le livret, de Nuitter, en quatre actes, empruntait la musique des trois premiers actes à Bellini, celle du 4e à Vaccai.

2. *Le Ménestrel*, 4 mai 1867.

Digitized by Google

sûrement de qui elle est fille et qui elle rend illustre[1]. »

L'opinion ne fut cependant pas unanime, et plusieurs critiques, plus clairvoyants, — ou plus malveillants, — apprécièrent avec moins d'enthousiasme le « pendant » de *Faust*. A la *Revue des Deux-Mondes*, Henri Blaze de Bury, successeur de Scudo, mort fou, n'était pas le moindre de ses adversaires. Inféodé par tradition de famille à l'École italienne, il avait alors une admiration exclusive pour Meyerbeer, avec lequel il collaborait. Il reprochait à Gounod de n'être pas « mélodiste »; sur le terrain de la cavatine, Bellini le battra toujours. Ces prémices posées :

« Je ne mets pas en question, concédait-il, la valeur musicale de la partition de M. Gounod; grammaticalement, c'est peut-être exquis, impossible de faire parler aux instruments une langue plus élégante et plus discrète. Cette musique, jamais tendre, jamais passionnée, rarement en situation, a des détails qui vous enchantent, des enlacements décoratifs qui vous rappellent les arabesques de Raphaël dans les loges du Vatican. Beaucoup d'afféterie, de maniérisme, une musique d'idées abstraites, quelque chose de posthume jusque dans l'instrumentation, rien pour le cœur, rien pour les sens, mais par moments les plus délicates gourmandises pour l'esprit : tout cela presque sans rapport avec le sujet et se contentant d'effleurer l'anecdote. Il y a quelque part, tandis que le page de Roméo va et vient cherchant son maître, vingt ou trente mesures (pourquoi pas cent?) de symphonie qu'on croirait écrites par la plume d'un Mendelssohn. M. Gounod se complaît à ces divagations. On prétend que le véritable sens d'une lettre se doit lire dans les interlignes; c'est dans les morceaux à côté, dans ces intermèdes qu'il faut étudier les partitions de M. Gounod. Je dis les partitions, car il en est de celles-ci comme des autres :

1. *Le Figaro*, 29 avril 1867.

Digitized by Google

absence complète de vie dramatique, de couleurs d'originalité dans la peinture des caractères, et dans l'expression des sentiments, le style conventionnel de la tragédie classique ; en revanche, un luxe inouï d'accessoires, mille floraisons plus ou moins parasites, des méditations en majeur et en mineur, des préludes, des suites pour l'orchestre et pour les voix, des feuilles d'acanthe fouillées dans le plus pur Paros par le ciseau le plus savant... M. Gounod a son style, sa phrase mélodique, laquelle, entendons-nous, n'est point la mélodie. L'art singulier de ce talent consiste à vous leurrer, à vous enjôler, à vous attirer par d'éternels mirages. »

En résumé, Gounod avait « blaireauté » son opéra sur le drame de Shakespeare. Et Blaze de Bury, évoquant la figure du grand disparu avec lequel il avait composé *la Jeunesse de Gœthe*, de conclure :

« C'était la pensée de Meyerbeer qu'il y a des chefs-d'œuvre qu'il ne faut point vouloir transporter d'un art dans un autre, de ces conceptions venues une fois pour toutes, auxquelles on ne doit pas toucher pour les faire passer de poème en musique. Cette opinion est aussi la nôtre [1]. »

Gustave Chadeuil, dans *le Siècle,* consacrait deux feuilletons à *Roméo,* dans lesquels il développait ses critiques. « Salle magnifique, décorations splendides, mise en scène éblouissante et grande musique froide. » Telle était son opinion première. Huit jours plus tard, il revenait sur la partition, sur l'accueil que lui avait fait le public. Il attribuait cet accueil chaleureux, dès le premier soir, au prestige des noms : Roméo, Juliette. Il n'y aurait pas eu autant d'emballement et de *bis*, supposait-il non sans bon sens, s'il se fût agi de M. Fernand et de Mlle Léonore. Il le répète, cette musique est « froide comme le marbre blanc », et M. Gounod

1. *Revue des Deux-Mondes,* 15 mai 1867.

Digitized by Google

« reste constamment à plusieurs degrés au-dessous de zéro ». Parlant du trio de mariage, « sans que personne s'en plaigne, pense-t-il, on pourrait enlever ces récitatifs de sacristie qui ne parlent ni à l'imagination ni au cœur[1] ». Dans la scène des duels, « M. Gounod a retrouvé sa verve qui sommeillait, les notes se croisent à l'orchestre; elles s'animent, elles se pressent, elles ont des allures de boute-selle, et sont bien faites pour surexciter les cerveaux ». On aurait volontiers redemandé le duo de l'alouette, « si ce n'eût été la crainte de fatiguer les interprètes ».

Mais « le dénouement est une page symphonique écrite avec science mais sans douleur et sans feu[2] ».

Roméo et Juliette était en somme, malgré quelques réticences, le premier succès incontesté de Gounod : la presse française le proclamait, et aussi les correspondants de journaux étrangers qui venaient de l'entendre. La *Neue Zeitschrift*, entre autres, enregistrait le succès, le 2 mai[3]; mais en juillet elle publiait une critique sévère de Hermann Starcke : « Il y a çà et là, disait-il, de rares réminiscences d'autres chefs-d'œuvre qui, selon l'habitude du compositeur, sont habilement dissimulées par les trompe-l'œil d'une instrumentation bien trouvée et travaillée avec soin[4]. » Le correspondant des *Signale* de Leipzig, écrivait, le 5 mai : « Il faut dire tout d'abord que l'ouvrage a eu un succès assez brillant et spontané pour consoler le

1. Ç'avait été d'ailleurs l'opinion de Gounod, qui proposait lui-même, au cours des répétitions, la réduction à quatre des six strophes du frère Laurent : « De cette sorte... nous supprimons deux réponses de Juliette et Roméo, soit *2 arrêts* ». Il ajoutait pittoresquement :

« Nous parcourons le même chemin en moins de temps, puisque nous ne descendons ni à Asnières ni à Puteaux. » (Lettre inédite, mars ou avril 1867.)

Les six strophes du frère Laurent ont été conservées cependant, mais tout le tableau du mariage a été considérablement allégé, en passant à l'Opéra, en 1888.

2. *Le Siècle*, 5 et 12 mai 1867.

3. *Neue Zeits. f. Musik*, 17 mai 1867, p. 184, de Paris, 2 mai.

4. *Idem, ibid.*, 21 juill., p. 225-227.

Digitized by Google

compositeur de l'échec de *la Reine de Saba* et des demi-succès de *Mireille* et de *la Colombe ;* et ensuite, que Gounod a réussi à donner dans ce *Roméo* un pendant à son *Faust,* tout au moins quant à la valeur et à l'esprit du *Musikalisches*. Quant à la durée du succès, à son adoption par les théâtres et à son acclimatation au goût de ce temps, — c'est une autre question. Car non seulement les livres, mais les opéras aussi *habent sua fata*. Il suffit que *Roméo* ait la prétention de provoquer l'attention et l'amour des amis de l'art autant que *Faust*, et que quelques banalités et concessions au vulgaire (sans lesquelles rien ne peut se faire à Paris), diminuent la valeur de l'ensemble dans le nouvel opéra, tout comme dans le précédent. D'ailleurs, MM. Jules Barbier et Michel Carré ont réussi à rendre bien raisonnable la tragédie de Shakespeare (ce *Cantique des Cantiques* de l'amour, comme on l'a ditquelque part), et, sans trop de mauvais traitements, à en façonner un opéra, dont les rigoristes shakespeariens auront peut-être moins sujet de s'exaspérer que naguère, avec *Faust*, les rigoristes gœthiens [1]. »

« Gounod, au dire du célèbre Hanslick, de la *Freie Presse,* composa *Roméo* immédiatement après *Faust*, en huit années, à part quelques petites interruptions : il a donc fait de son mieux. Nous ne saurions oublier toutefois que Gounod est Français, et ne peut tout à fait s'émanciper de la manière de concevoir et d'inventer de sa nation. Gounod — enthousiaste admirateur et connaisseur des maîtres allemands, — s'est approché surtout de l'idéal de l'opéra allemand et du caractère bon enfant (*gemüthlichvollsinnig*) de notre musique plus qu'aucun Français ne le fit jamais. » D'ailleurs, en gros et dans l'ensemble, *Roméo* marque un affaiblissement de la force créatrice chez son auteur. « Nous ne pouvons trouver que dans les plus heureux

1. *Signale*, 9 mai 1867, p. 445-446.

Digitized by Google

moments de *Roméo* la fraîcheur et la vie du *Faust*. Ces moments se trouvent, avec la plus grande richesse, dans les scènes douces, lyriques; quand une force dramatique à haute tension et soutenue est exigée par la situation, la force de Gounod s'affaiblit. On le voit bien dans la scène du duel et dans la finale du troisième acte, où d'ailleurs le compositeur se plaît à une réminiscence presque note pour note du chœur ironique des *Huguenots*. » Les personnages autres que Roméo et Juliette sont nuls; le souffle dramatique du compositeur est court et l'ouvrage rappelle beaucoup *Faust* par certaines situations : surtout dans le duo, que Hanslick, après tant d'autres, rapproche de la scène du jardin [1].

L'œuvre cependant commençait, par Londres, à faire son tour du monde. Traduite par Zaffira en italien, *Romeo e Giulietta* parut le 11 juillet à Covent Garden, avec la Patti et Mario; Mlle Nau, et Beraldi, Bragagnola, Cotogni, Petit, Capponi et Tagliafico; ce fut un succès. La valse du premier acte fut bissée [2]. L'orchestre était dirigé par le maëstro Costa. On annonçait en même temps que le directeur du Hoftheater de Vienne avait l'intention de monter l'ouvrage, et déjà Brunswick l'annonçait, tandis que l'intendant de Berlin, von Hülsen et le kapellmeister Taubert, venaient à Paris suivre les représentations [3]. Mais devant les conditions mises par l'éditeur français à la cession de sa partition, les directeurs allemands, réunis à Berlin, convinrent de se passer du *Roméo et Juliette* de Gounod. « Les Allemands n'auront pas à regretter d'être privés de cet opéra, si nous en jugeons par la partition de piano, disait la *Neue Zeitschrift*... Le manque de

1. *Ueber Gounod's neue Oper « Romeo und Julia »* (*Neue Freie Presse*, oct. 1867), et *Leipziger Allgem. musikalische Zeitung*, 16 octobre 1867, p. 337-338. Cf. *Die moderne Oper*, p. 208-214.
2. *Neue Zeits. f. Musik*, 26 juil. 1867, p. 273.
3. *Idem, ibid.*, 23 août, p. 306.

Digitized by Google

valeur musicale de l'œuvre de Gounod a produit la désillusion la plus cruelle[1]. »

Mais les difficultés matérielles furent vite aplanies et, *Roméo,* dès sa première année d'existence, paraissait à Hambourg, à Darmstadt, à Dresde ici, où l'impression première « ne fut pas très bonne, et en tout cas incomparablement plus faible que celle du *Faust*[2] ». Après plusieurs représentations, écrivait la *Neue Zeitschrift,* « *Roméo* ne donne pas grand'chose à dire, sinon que le compositeur, comparativement à son opéra de *Margarethe,* est resté très inférieur à soi-même. Il est certain, du reste, que cet opéra ne deviendra pas une pièce de répertoire, et qu'il ne le mérite en aucune façon[3] ». A Nürnberg, c'était, au contraire, un grand succès, obtenu par « huit décors entièrement nouveaux et des costumes de Paris, clinquants et papillotants »; grâce aussi au chef machiniste Sütkemeyer, que la *Zeitschrift* qualifie de « sauveteur » de l'ouvrage[4]. A Stettin, à l'autre bout de l'Allemagne, l'opéra français laissait le public froid et s'attirait cette critique du rédacteur de l'*Oderzeitung :*

« On pouvait se demander si le compositeur se maintiendrait dans sa nouvelle œuvre à la même hauteur que dans *Faust.* La réponse à cette question est absolument négative. Les mêmes raisons qui ont fait qu'en France même les nombreux opéras de Gounod — la *Margarethe* exceptée, — n'ont eu aucun succès durable, agiront encore, mais dans une moindre mesure,

1. *N. Zeits. f. Musik,* 23 et 30 août, p. 307 et 323. L'intendant des théâtres prussiens, von Hülsen, en qualité de président du *Bühnenverein,* adressa une circulaire aux directeurs allemands, le 1er octobre, dans laquelle il les informait que Choudens avait diminué ses exigences, et qu'il se contenterait de 5 % des recettes brutes comme droits et de 300 thaler (1.100 francs) pour la partition et le matériel, dans chaque théâtre (*Signale,* 18 octobre 1867, p. 821.)

2. *Idem, ibid.,* 30 août, 6 sept., 30 oct. et 6 déc. La première à Dresde avait eu lieu le 30 octobre.

3. *Idem, ibid.,* 6 déc., p. 443.

4. *Idem, ibid.,* 29 nov., p. 435.

Digitized by Google

en Allemagne, comme une pierre d'achoppement, pour la popularité du nouvel opéra; il sera toutefois considéré de ce côté-ci du Rhin comme une œuvre intéressante et estimable dans beaucoup de ses détails, mais qui ne pénétrera jamais au cœur du peuple, ne deviendra jamais une propriété intellectuelle de la nation. Le compositeur, dans le cas présent, en porte seul la responsabilité, car ses librettistes lui ont livré un texte utilisable sous tous les rapports. »

Suivent un éloge du livret (il ne s'agissait plus, cette fois, de profanation du *Faust* de Gœthe, mais seulement de Shakespeare!) et une critique sévère de la « mauvaise » traduction Th. Grossmann.

« Comme dans *Faust*, poursuit le critique de l'*Oderzeitung*, Gounod, dans ce nouvel opéra, se montre purement éclectique. Avec beaucoup d'adresse, il s'est approprié le style de différents compositeurs, notamment de Meyerbeer et de Wagner, et a fondu l'objet approprié dans un alliage qui, en quelque sorte, est devenu une chose nouvelle. Si la nouveauté de cette écriture devait surprendre dans *Faust*, et cela d'autant plus que Gounod est un compositeur de grande expérience, un instrumentaliste plein de goût et un musicien qui possède une indéniable habileté pour rendre musicalement des impressions musicales (*Stimmungsbilder*) purement lyriques; aujourd'hui ces qualités lui manquent pour obtenir le succès de jadis, parce que les qualités qui viennent d'être énumérées ne font que se répéter absolument de la même manière.

« En effet, le nouvel opéra de Gounod ne semble presque qu'une copie de la *Margarethe*, partout du moins où le compositeur a à décrire des effusions lyriques analogues; des passages entiers de la partition, surtout dans les deux duos d'amour, rappellent de la façon la plus singulière les passages qui coïncident presque avec eux, dans *Faust*. Certains mouvements harmoniques, certaines petites phrases mélodiques, reviennent sans

Digitized by Google

cesse; on rencontre certains effets d'instrumentation, dans chaque scène. Mais ce qui manque le plus à cet ouvrage, c'est l'inspiration. Il y a beaucoup de savoir-faire, beaucoup de beaux accessoires, beaucoup de détails intéressants dans cet opéra, mais nulle part le compositeur ne puise à la source profonde de l'enthousiasme, à la seule source pleine de vie de son propre cœur d'artiste. »

Il n'y avait pas de vie dramatique, enfin, dans *Roméo et Juliette;* on ne s'étonnera donc pas, concluait le critique allemand, si le public est resté froid toute la soirée et n'a donné que peu de marques de satisfaction[1].

Malgré ces critiques et d'autres analogues, toutes les grandes scènes allemandes inscrivirent bientôt *Roméo* à leur répertoire.

A Bruxelles, où Gounod se rendit avec son éditeur, le 15 novembre 1867, la première représentation eut lieu le lundi 18. Les principaux rôles étaient remplis par Mme Daniele et Demestre; Jourdan, Ricquier-Delaunay, Barbet, Jamet, Laurent. Après les reprises de *Martha* et de *Lara,* ce fut une grande première. La presse, dit M. Isnardon, proclama la valeur de la partition et répandit des fleurs sur les interprètes, la mise en scène et la décoration.

« Et Vérone était représentée par une toile de fond qui laissait apercevoir une superbe vue de Venise, une « cité » pourtant bien connue, et qui ne ressemble à aucune autre ville. Mais à ce moment-là, on était moins exigeant que de nos jours. Que les temps sont changés ! Le succès de *Roméo* ne fut cependant que relatif. Le public accepta moins favorablement que les artistes cette œuvre admirable, et les applaudissements allaient plutôt aux deux interprètes principaux. »

1. Feuilleton de l'*Oder Zeitung*, reprod. dans l'*Allgem. musikal. Zeit.* du 22 janv. 1868, p. 31.

Digitized by Google

A la fin de la saison du théâtre de la Monnaie, qui se termina par des représentations italiennes, Mme Miolan-Carvalho parut, dans le rôle qu'elle avait créé à Paris, « et contribua à clôturer la campagne plus brillamment qu'elle n'avait commencé[1] ».

Anvers et Liége imitèrent bientôt leur capitale.

De Darmstadt, Gounod recevait du comte d'Astorg, ministre de France en Hesse, qu'il avait connu vingt-six ans auparavant à Rome, l'annonce d'un nouveau succès de *Roméo*.

Après avoir rappelé leurs souvenirs anciens, ce diplomate s'exprimait ainsi :

« Si indigne que je sois en fait de science musicale, je sens vivement la musique; et l'art étant pour moi quelque chose de plus que le vrai, c'est-à-dire le beau étant pour mo la splendeur du vrai, je n'ai pu être que sensiblement ıemué par cette jeunesse vraie et ces sentiments splendidement exprimés de la sincère et touchante Juliette.

« Elle a ıci une précieuse interprète. La prima donna du théâtre grand-ducal, Mme Peschka-Leutner, de Vienne, chante Mozart et Haendel d'une façon vraiment hors ligne. Dans les études indispensables pour rendre la musique de ces maîtres d'une manière complète, elle aura sans doute acquis forcément une délicatesse d'appréciation et une sûreté d'exécution qui se retrouvent à l'occasion. Elle a fait preuve de cette sûreté et de cette délicatesse dans le rôle de Juliette. Ce que je chante Juliette est bien difficile à chanter. Vous avez mis là, Monsieur, des nuances de sentiment élevé, courageux, candide, jeune, inconscient, qui sont une attachante mais difficile épreuve pour une artiste. Mme Peschka-Leutner, quoiqu'une affiche eût annoncé au dernier moment qu'elle était souffrante, a su rendre

1. Isnardon, *Le Théâtre de la Monnaie*, p. 493-494. Le 5 décembre, suivant *la Colombe* était chantée pour la première fois, sur la même scène, par Jamet, Laurent, Mmes Demestre et Wallack.

Digitized by Google

immédiatement toute la jeunesse de ce caractère si jeune, si naïf et si grand. La difficulté principale réside, si je ne me trompe, dans la fraîcheur et la candeur juvénile de ce que chante Juliette. La prima-donna l'a parfaitement compris et rendu.

« Nachbaur fait Roméo. Il a une belle voix fraîche, et a bien chanté. Son extérieur agréable complète son rôle.

« Capulet est donné par un très bon musicien, qui n'a jamais aussi bien chanté. Sa voix, non point désagréable, mais lourde et peu agile, l'a mieux servi que je ne l'avais encore vu.

« Mercutio est chanté par un homme de talent, que l'on applaudit dans le soldat de *Faust*.

« Quelques chœurs charmants ont été bien chantés, chose rare. Les chœurs de *Faust* sont très mal rendus, au contraire. Ceux-ci ont été infiniment mieux. »

Milan, Karlsruhe jouaient *Roméo* depuis le mois de décembre. Vienne l'entendit le 5 février. Gounod était allé lui-même présider aux dernières répétitions, qui n'allèrent pas sans incidents. La prima donna, Mlle de Murska s'y était montrée assez capricieuse ; elle avait pour partenaire le ténor Walter. L'air de la *Reine Mab*, la valse du premier acte, le cinquième acte tout entier, furent particulièrement goûtés. Le compositeur fut accueilli triomphalement par les Viennois, qui fêtaient en même temps l'auteur de *Faust*, dès longtemps populaire en Autriche. Au mois de juin suivant, *Roméo* paraissait à Baden-Baden, avec un succès modéré, et à Stockholm (le 11).

Roméo marque l'apogée de la carrière dramatique de Gounod. Ce fut son plus grand succès, son dernier grand succès. Il contribuait non seulement à répandre son nom, mais son œuvre tout entier. Aussi, dans les concours orphéoniques comme dans les salons de l'empereur ou du baron Haussmann, les chœurs, les mélodies de Gounod jouissaient d'une égale faveur.

Digitized by Google

FAUST A L'OPÉRA (1869) : LA NUIT DE WALPURGIS, D'APRÈS UNE GRAVURE DE L'ÉPOQUE.

Digitized by Google

Digitized by Google

L'étranger, comme la France exécutait sa musique religieuse et ses œuvres dramatiques : l'*Hymne à sainte Cécile* obtenait un vif succès à Parme, tandis qu'à Londres la Nilsson, à l'aurore de sa gloire, chantait pour la première fois le rôle de Marguerite dans le costume popularisé par Ary Scheffer; aux Tuileries, Mmes Carvalho, Nilsson, Capoul, Faure interprétaient des fragments de *Mireille,* de *Roméo,* des mélodies; à l'Hôtel de ville, Mme Carvalho et Gardoni chantaient le madrigal de *Roméo,* Tiberini, la cavatine de *Faust;* chez le comte de Nieuwerkerke, au Louvre, Sarasate jouait un caprice sur *Mireille.* Aux concours du Conservatoire, Mlle Desbordes, élève de Levasseur, obtenait un premier accessit avec le quatrième acte de *Roméo,* et Mlle Moisset, moins heureuse, choisissait le duo de l'Alouette du même opéra. Aux deux festivals monstres, des 4 et 11 juillet, Georges Hainl dirigeait le chœur de *Faust,* chanté par d'énormes masses chorales, renforcées de trois cent quarante archets, soixante bois, cinquante-six cuivres, vingt-cinq exécutants aux harpes et à la batterie, plus une fanfare de soixante musiciens.

Devant Leurs Majestés, accompagnées de la reine des Pays-Bas, du roi de Bavière, Pasdeloup, dirigeait plusieurs de ses œuvres, dans une soirée à l'Hôtel de Ville. Le même Pasdeloup, le 15 décembre, faisait bisser, l'air de ballet de *Philémon et Baucis,* aux Concerts populaires et donnait, le 5 janvier suivant, un *adagio* inédit. Le Lyrique avait repris *le Médecin malgré lui;* on annonçait, après *Roméo,* que Gounod terminait un *Requiem* et allait entreprendre une *Françoise de Rimini,* tirée de la *Divine Comédie,* dont le premier acte se passerait dans l'enfer et au purgatoire et le cinquième au ciel, et que le maître allait partir pour Rome y composer cet ouvrage[1]. Une colla-

1. *Neue Zeits. f. Musik,* 26 juillet 1867, p. 273 et *Signale,* 18 octobre 1867, p. 818.

Digitized by Google

boration semble alors s'être esquissée, vers le même temps, entre Gounod et Victor Hugo[1].

Il ne lui manquait plus que de prendre une revanche à l'Opéra. L'occasion s'en offrit d'elle-même. Depuis vingt-sept ans, la salle Vantadour était occupée par le Théâtre-Italien qui jouait ordinairement les mardi, jeudi et samedi de chaque semaine.

« M. Carvalho eut l'idée de dédoubler sa troupe pour l'envoyer, les lundi, mercredi et vendredi, donner des représentations françaises sur la scène occupée, les autres jours, par les étrangers. On dit qu'en agissant ainsi, M. Carvalho espérait se créer, au cœur de Paris, une exploitation lucrative pour le cas probable où il serait mis en demeure d'abandonner l'entreprise peu prospère de la place du Châtelet; mais il fallait payer, sinon une seconde troupe, du moins un orchestre, des chœurs, nombre de frais encore qui rendaient la spéculation dangereuse pour un impressario déjà compromis. Quoi qu'il en fût, le projet aboutit, et M. Carvalho, évoquant de lointains souvenirs, prit pour son entreprise nouvelle le nom de Théâtre de la Renaissance.

« Les représentations commencèrent, le lundi 16 mars 1868, par *Faust;* puis vinrent *la Fanchonette* (25 mars), *Roméo et Juliette* (3 avril). Ces trois pièces alternant fournirent, du jour de l'ouverture au 4 mai, dix-neuf soirées, données toutes avec le concours de Mme Miolan-Carvalho, créatrice des principaux rôles. On promettait alors *Elisabeth de Hongrie,* opéra de Jules Beer, chanté par Mlle Schrœder; mais le 6 mai, deux affiches imprévues annoncèrent la fermeture simultanée de la Renaissance et du Théâtre-Lyrique. La faillite de M. Carvalho s'en suivit, puis son rem-

1. Mme Zimmermann avait rencontré Victor Hugo, le 15 août 1867, à bord du bateau à vapeur d'Anvers à Rotterdam. Il s'ensuivit une correspondance entre V. Hugo et Gounod. (Communication de M. C. Bellaigue.)

Digitized by Google

placement, à la tête du Théâtre-Lyrique, par M. Pasdeloup; quant à la Renaissance, qui n'avait sans doute point justifié l'espoir de son directeur, elle demeura close[1]. »

« Les auteurs du livret (*de Faust*) pressentirent M. Perrin, le directeur de l'Opéra, et le trouvèrent disposé à mettre le brillant ouvrage sur la scène de la rue Le Peletier. Mais Gounod, scrupuleux jusqu'à l'excès, souleva des objections et ne crut pas devoir retirer son œuvre à celui qui en avait commencé la fortune. Il fallut que ses collaborateurs lui fissent violence pour l'amener à une entente définitive. Le 1er juillet 1868, Jules Barbier lui écrivait :

« *En droit,* il est bien évident que la double faillite de notre ami Carvalho nous dégage absolument envers lui. *En fait,* j'aurais regret de lui porter un préjudice quelconque, mais ce n'est pas, je crois, lui porter un préjudice que de reprendre un ouvrage dont les dernières représentations se sont misérablement traînées à la salle Ventadour et qui ne peut retrouver un regain de jeunesse et de succès que dans le cadre de l'Opéra qui lui rendra tout l'attrait de la nouveauté[2]. Carvalho doit trop à *Faust* pour ne pas lui témoigner sa reconnaissance en lui rendant sa liberté, alors que *Faust* cesse de lui être réellement utile... Pour lui, *Faust* ne représente plus qu'un passé sans lendemain, pour nous c'est tout un avenir. Reste la question de savoir si tu n'es pas lié par un engagement avec lui. On m'assure que non. C'est à toi de trancher cette question, et c'est pourquoi la décision se trouve nécessairement subordonnée à la tienne.

1. L.-Henry Lecomte, *Hist. des Théâtres de Paris, La Renaissance,* p. 119-120.

2. La dernière représentation au Châtelet (2 février, 1868), n'avait produit que 1.271 fr. 50. Les huit représentations de la salle Ventadour (du 16 mars au 4 mai), ne firent qu'une recette totale de 18.762 fr. 50 : 3.696 fr. 50; 2.854 fr. 50; 2.504 francs; 3.806 francs en mars, et : 1.934 francs; 1.132 francs. 1.494 fr. 50 en avril; 1.271 fr. le 4 mai. (312e représentation). (Arch. de l'Opéra, Dossier *Faust.*)

Digitized by Google

Notre intérêt commun exige la résurrection de *Faust* à l'Opéra. Il serait déplorable que par suite d'une abnégation qui, dans l'état des choses, ne servirait même pas utilement les intérêts à venir de Carvalho, notre ouvrage fût condamné à languir jusqu'à extinction de chaleur naturelle dans le répertoire de la Renaissance ou mieux dans celui de M. Bagier. »

« Michel Carré s'associait à cette requête et déclarait s'opposer de toutes ses forces à un nouveau massacre de *Faust* à la Renaissance. Gounod ayant cédé, il fut convenu qu'il enrichirait son ouvrage d'un ballet et de couplets nouveaux destinés à Méphisto, au quatrième acte[1]. »

Il était alors malade, à Saint-Cloud, « pris de douleurs d'entrailles qui vont me forcer, dit-il, à prendre un peu de repos à la campagne et me tenir absent de Paris pour quelques jours ». Il partit bientôt sans doute pour Morainville, chez ses amis de Beaucourt, confiant ses intérêts à son vieil ami de Saint-Louis, l'avoué Delacourtie. Le 31 juillet, il signait le traité le liant, ainsi que ses fidèles collaborateurs, au directeur de l'Opéra[2].

1. M. Ténéo, notice sur *Faust* (*Autour d'une première*, Programme de l'Opéra, 1909.)

2. « Entre les soussignés.

« M. Perrin, Directeur du Théâtre impérial de l'Opéra. D'une part,

« Et Messieurs Gounod, Carré et Barbier, D'autre part

« a été convenu ce qui suit :

« Monsieur Pérrin s'engage envers Messieurs Gounod, Carré et Barbier qui y consentent et l'acceptent à représenter leur opéra de *Faust*. dans le courant de la saison d'hiver 1868-1869 et au plus tard au mois de février 1869.

« Les rôles de Marguerite et de Mephistopheles seront joués par Mlle Nilson et M. Faure.

« Fait double à Paris, le 31 juillet 1868.

« approuvé	approuvé	approuvé	approuvé
« P. J. Barbier	Gounod	Michel Carré	Emile Perrin

(Archives de l'Opéra, Dossier *Faust*.) M. Delacourtie avoué, ancien condisciple de Gounod à Saint-Louis, transmettait ce traité à Perrin, le 7 août. « Il a mis quelque temps à me revenir, les intéressés étant fort dispersés en ce moment », disait-il dans sa lettre d'envoi. (*Idem.*, *ibid.*)

Digitized by Google

Un second traité entre Carvalho et Perrin assurait à celui-ci le droit de représenter *Faust*[1].

Par un troisième traité, enfin, l'éditeur Choudens vendait à Perrin, moyennant la somme de trois mille francs, tout le matériel nécessaire à la représentation de *Faust*, ainsi qu'une « mise en scène manuscrite » (5 février 1869)[2].

En entrant au répertoire de l'Opéra, *Faust* devait nécessairement comprendre un ballet. Gounod y travailla à Morainville, au début de septembre; il voulait rentrer le 17 à Paris, pour aller « achever le mois dans le midi. Les couplets de Méphisto sont faits, écrit-il à un ami ». Il venait de terminer aussi un second recueil

1. Il y est dit notamment ceci :

« Un procès étant sur le point de s'engager entre les parties, M. Carvalho soutenant que Messieurs Gounod, Carré et Barbier ne pouvaient concéder à M. Perrin l'autorisation de jouer Faust et que lui seul avait le droit de représenter cet ouvrage, comme directeur du théâtre de la Renaissance, les quatres parties soutenant au contraire que la faillite de M. Carvalho a fait rendre aux auteurs de Faust la libre disposition de leur répertoire.

« Dans cette situation les parties se sont rapprochées et ont arrêté à titre de transaction les conventions suivantes :

« M. Carvalho déclare renoncer à rouvrir les théâtres de la Renaissance et par suite à tout droit soit de représenter Faust, soit d'empêcher la représentation de cet ouvrage sur la scène de l'Opéra et généralement à toute action quelconque contre MM. Gounod, Carré et Barbier, et contre M. Perrin.

« En échange de ces déclarations et engagements, M. Perrin a présentement remis une somme de vingt mille francs à M. Carvalho qui le reconnaît et lui en donne quittance.

« En outre M. Perrin promet de mettre le Théâtre de l'Opéra à la disposition de Madame Carvalho pour une représentation à son bénéfice.

« Le produit net de cette représentation, après le prélèvement de tous les frais appartiendra à Mme Carvalho jusqu'à concurrence de cinq mille francs, le surplus sera partagé également entre Mme Carvalho et M. Perrin.

« Fait double à Paris le vingt-deux octobre mil huit cent soixante-huit.

« Approuvé l'écriture — approuvé l'écriture

« Bon pour quittance de vingt mille francs

« CARVALHO. — Emile PERRIN. »

(Archives de l'Opéra, Dossier *Faust*.)

2. *Idem.*, *ibid.*

Digitized by Google

de mélodies[1]. Mais la maladie persistant, Gounod était encore à Morainville au milieu de novembre. Il rentrait à Paris le 19, son ballet de la *Nuit de Walpurgis* et le nouveau morceau pour le rôle de Méphisto, au quatrième acte, terminés, et allait rejoindre son vieil ami Hébert à La Tronche, près Grenoble. Hébert nommé directeur de la Villa Médicis, se préparait à partir pour Rome[2].

Gounod emportait à Rome un poème d'oratorio, *Sainte-Cécile,* dont un autre de ses amis, et non des moins fidèles, le marquis Anatole de Ségur, était l'auteur. Mais à peine en route, il commence à douter de son sujet, ou du moins de la façon dont l'a conçu le poète.

« Je viens d'écrire hier soir une immense lettre à Anatole de Ségur pour lui dessiner le programme, la coupe, l'étendue et l'explication des sept morceaux de musique dont se compose la première partie seulement de mon oratorio. C'est toute une transformation de ce qu'il a fait, bien que je me serve des mêmes éléments que lui; mais j'y apporte aussi quelques modifications, outre celles que mon art commande tout naturellement », écrit Gounod le 9 décembre, de La Tronche[3]. Trois jours plus tard, il est à Rome, où il retrouve son ami d'enfance, son compagnon de Rome et de Paris, vingt-cinq ans auparavant, Charles Gay.

« Charles Gounod est arrivé, il y a deux jours, et m'est venu voir au débarqué; écrit Charles Gay, le 14; nous avons été ensemble faire une visite à Liszt, qui va quitter Rome dans un mois, pour rester quelque temps à Weimar... Charles va se mettre, tout de suite et de tout cœur, à sa chère sainte Cécile; nous nous verrons souvent. Je dîne avec lui, jeudi, à l'Académie, chez Hébert, qui en est le directeur[3].

1. Ce recueil parut le 19 avril 1869.
2. Cf. *Rev. et Gaz. music.*, 13 décembre 1868, p. 393.
3. Ch. Gay, *Corresp.*, II, p. 79, de « Rome, 14 décembre 1868. »

Digitized by Google

Tout de suite, Gounod est reconquis par sa vieille Rome :

« Il fait aujourd'hui un temps charmant; doux comme en septembre, écrit-il le 13 décembre... Ce matin, chapelle Sixtine; c'est plus beau pour moi que jamais : musique admirable, et musique de *cette peinture-là*... A Rome, Rome est partout... Je t'écris de la chambre turque, les yeux *sur* Saint-Pierre et, j'espère, le cœur *dedans*[1]. »

Et deux jours plus tard :

« Rome est chaque fois, chaque fois plus belle que jamais! Ce n'est plus de la surprise, de l'étonnement; c'est quelque chose d'habituel, je dirai presque de maternel, qui vous enveloppe et vous couve, pour vous mener, par un travail insensible comme celui de toute la nature, à l'éclosion et à l'épanouissement de tout ce qu'on porte en soi. Aussi ne puis-je pas dire qu'en ce moment je ressente réellement le besoin de produire. Il semble que Rome me dise : « Tais-toi et écoute-moi. » Cette fécondation lente, qui, par un côté, révolte nos impatiences et nos empressements fiévreux, est pourtant salutaire en ce qu'elle nous fait rentrer plus au fond de nous-mêmes et nous établit mieux dans ce silence intérieur et extérieur sans lequel il n'y a que des œuvres agitées et passagères. »

Cette agitation que Gounod fuyait naguère, en Provence, à Saint-Rémy, à Saint-Raphaël, il la fuit encore, loin de Paris, au bord du Tibre, près de Ponte Molle, où il crayonne quelques accords pour le commencement de sa *Sainte-Cécile*.

Mais l'œuvre à peine esquissée, *Sainte-Cécile* est

1. C. Bellaigue, *Gounod*, p. 137-138. Lettres de Gounod à sa femme.

2. « Je vois souvent mon cher Gounod, écrit l'abbé Gay, le 26 décembre : sa santé est meilleure, son âme est toute bonne, partant toute heureuse. » Et le lendemain : « Avant-hier, il est venu avec nous et a servi la messe. Le voilà tout-à-fait lancé dans son grand ouvrage : si grand, qu'il n'estime pas le pouvoir l'achever avant deux ou trois mois. Il en a fait le premier morceau. » (Ch. Gay, *Correspond.*, II, p. 83-84.)

Digitized by Google

bientôt délaissée : Gounod a trop de difficultés à correspondre avec son collaborateur. Le désir de travailler le tient cependant :

« Voilà dix-huit mois bientôt que je n'ai pas mis la plume à une ŒUVRE! une vraie œuvre. Voyons ce que 1869 m'apportera. »

Et tout en s'occupant de son *Faust*, que l'Opéra de Paris répète, et de sa partition des *Deux-Reines*, qu'il songe à éditer, il se laisse aller aux impressions religieuses que lui apporte d'abord la nouvelle année[1].

Le 9, *Sainte-Cécile* définitivement abandonnée, la nouvelle partition, *Rédemption*, est commencée.

« Je suis maintenant tellement au travail que je ne puis ni ne veux m'en détourner quand il me tient, et je crois qu'il me tient ferme à présent. Il était temps que je me sentisse pris par quelque chose de grand et qui me donnât la pâture dont j'ai besoin. » — « Maintenant (13 janvier), tous mes soins doivent tendre à ne pas me laisser submerger par cet attrait si puissant... Un de mes tableaux est entièrement composé sur un calepin... J'ai commencé hier l'orchestration de ce morceau que je veux rapporter à Paris complètement écrit ; ce qui ne m'empêchera pas de penser aux autres morceaux en me promenant. Ce numéro a tout près de 400 mesures de musique. J'ai fait aussi les paroles : ce n'est décidément pas commode. Je crois que jamais la composition d'aucun morceau ne m'a fait travailler

1. Le 1er janvier 1869 : « Ce matin à 6 h. 1/2 j'étais levé et commençais ma journée et mon année comme j'espère et désire achever ma vie. » Il a vu, la veille, le pape donner la bénédiction de fin d'année à l'église du Gesu. « La musique y était affreuse. »

Le 2 janvier : « Ce matin, à 8 heures, j'étais à Sainte-Cécile avec un ami qui a dit la messe (et à qui je l'ai servie) sur l'autel derrière lequel repose le corps de la sainte... En revenant de là, j'ai traversé le Transtevère dont les rues, par le temps splendide que nous avons ce matin, semblent des rues d'Orient. Le ciel est d'un bleu de turquoise et, d'un bout à l'autre, d'une limpidité, d'une transparence idéale. Tu n'as pas idée de ce que sont les rives du Tibre, vues du Ponte Sisto sur le côté de l'Aventin, éclairées comme je viens de les voir : c'est magique. »

Digitized by Google

comme celui-là. Il y a eu à combiner des éléments très divers et très attachants. Enfin, il est fait[1]. »

Le 27, le texte avance; Gounod se voit « à la tête de deux ou trois ans de musique et je n'ai pas la prétention de trouver les idées musicales de tout cela ici... J'ai pourtant composé en entier le premier de mes tableaux et je pense le rapporter, orchestré complètement ». Le même jour, adressant à Anatole de Ségur une « lettre très sérieuse », il lui demande « l'absolution pour avoir déserté momentanément notre chère sainte en faveur de son divin Maître » et sollicite « son pardon ».

« La première impression que j'ai reçue à Rome et qui a persisté plus d'un mois, sur deux et demi que j'y aurai passé, dit-il, a été le bouleversement et l'anéantissement de tout ce que j'avais rêvé. A cet état douloureux et obscur a succédé soudain la vue claire, nette, précise et instantanée d'un tout autre travail, dont le plan, la forme et l'expression m'ont apparu avec une autorité si impérieuse, que je me suis mis immédiatement à l'œuvre et que j'ai même la témérité d'en écrire jusqu'aux paroles[2]. »

L'œuvre, à laquelle il travaille « sans relâche », comportera trois parties divisées en seize morceaux « dont plusieurs seront musicalement considérables. Les vers de douze de ces tableaux sont finis et recopiés » (31 janvier). — Mon poème part de la douleur et des larmes pour arriver d'époque en époque à la pleine lumière et à la joie... » (6 février).

1. Un autre jour (19 janvier), Gounod a vu, au palais Doria, pour la première fois, l'*Innocent X* de Valasquez : « C'est naturel et c'est étourdissant ! » s'écrie-t-il. « Comme les maîtres sont simples ! Quelle tonalité toujours grave et discrète, même lorsqu'ils sont brillants et éclatants... Rome est unique pour enseigner le désintéressement. Il me semble qu'il faut être entièrement clos aux choses de l'art pour n'y pas voir, à n'en pas douter, que les auteurs immortels de tous les chefs-d'œuvre n'ont pas songé un instant à ce que nous appelons ; faire de *l'effet* : rien ne tire l'œil. Ah ! Que c'est contenu et sobre, le Beau ! »

2. C. Bellaigue, *Gounod*, p. 137.

Digitized by Google

Mais s'il ne fait que des demi-confidences sur cet ouvrage gigantesque, et ne veut pas dire « le mot de l'énigme » à sa femme, il ne peut se tenir d'en parler à ses amis et collaborateurs parisiens : « C'est insensé et sublime!

« Sublime!
« entendez-vous ??? »

« Il n'est pas question de Sainte-Cécile, mais de bien autre chose : au reste, tu verras », écrit-il à Barbier, le 9 février, au milieu d'une lettre presque tout entière consacrée à la reprise de *Faust*.

A Paris, l'Opéra est prêt à donner la répétition générale. Mais Gounod ne pourra être que le 20 au matin à Paris. « Si rien ne vient entraver les projets de notre directeur, je n'entendrai donc que la répétition générale du samedi soir, 20 février 1869. Au reste, je te dirai que sans aucune espèce de prévention ni de parti pris, je suis d'avance très résolu et incliné tout naturellement à penser que tout ce qui a été dépensé de talent, de zèle, de sollicitude de toute sorte autour de cette nouvelle apparition de *Faust*, n'a pu produire qu'un résultat auquel je n'avais[1] pas d'objection à faire. J'ai, d'ailleurs passé par tant d'interprétations différentes de cet ouvrage, que je ne me sens plus aujourd'hui aucune exigence personnelle quant aux interprètes, et que l'exécution de *Faust* me paraîtra désormais toujours vraie dès qu'elle sera bonne.

« Or, comme elle sera incontestablement *bonne* et *belle*, je sais d'avance que j'en serai absolument satisfait. Je te prie, cher ami, de faire à tous et à chacun, en commençant par le directeur, tous mes remerciments les plus vifs et les plus sincères. Dis à Massé, à Gevaert, à George Hainl, combien je suis touché des soins qu'ils se sont donnés pour notre œuvre[2]. »

1. Peut-être faut-il lire : « je n'aurais » ?
2. Lettre à J. Barbier, de « Rome, mardi 8 février 1869 », publiée dans *le Gaulois*, du 4 décembre 1893. Dans la même lettre, Gounod fait en-

Digitized by Google

« Mon cher camarade était très fatigué de la vie de Paris et de ses travaux si glorieusement accomplis, écrit Hébert; le séjour de la Ville Eternelle, encore très belle dans ce temps-là, ne pouvait que lui faire du bien; je le décidai donc à venir avec moi, et sa femme si dévouée me le confia.

« Comme il fut heureux pendant les deux mois de solitude que nous passâmes ensemble! Je le défendais des importuns et ne permettais à personne de l'approcher, pour lui éviter les demandes indiscrètes d'admirateurs qui désiraient l'entendre.

« Pour moi seul, il lisait les fragments du libretto de *Rédemption* auquel il travaillait tous les soirs dans le silence des admirables nuits romaines. Pour moi seul, il se mettait au piano et jouait comme autrefois, avec des regards où brillait la flamme sombre de l'enthousiasme, les belles œuvres des maîtres, de plus en plus profondément admirées. C'est dans un de ces moments de fraternelle expansion que j'ai fait ce dessin qui le représente en 1869, dans toute la force de l'âge et du talent.

« Quand il fallut revenir à Paris, rappelé par M. Perrin pour le passage de *Faust* du Théâtre Lyrique à l'Opéra, Gounod, de lui-même, déclara qu'il jouerait et chanterait tout ce qu'on voudrait au prochain dimanche dans le salon de l'Académie, où il n'avait pas paru une fois pendant ce dernier séjour. Cette bonne nouvelle fut bientôt répandue dans Rome, et, au jour fixé, le salon et la salle à manger y attenant étaient combles.

core allusion probablement à *Françoise de Rimini*, dont ses collaborateurs avaient dû remettre le livret à Ambroise Thomas ou en avaient exprimé l'intention, lorsqu'il dit :

« Quant au salut de Françoise... n'en disons rien ici : nous n'avons personne à juger, Dieu merci ; c'est une trop délicate besogne. La seule chose qui me semble *certaine*, c'est que le chemin qu'a pris la chère et admirable Françoise, n'est pas précisément *le plus sûr* pour aller en Paradis! ...

« Au surplus, nous allons bientôt nous revoir, et nous recauserons de tout cela sous un nouvel aspect que je te soumettrai humblement. »

Digitized by Google

Gounod, aimable comme toujours et souriant, se mit à ce bon piano d'Erard qu'il connaissait bien et joua, chanta, de dix heures à une heure du matin, devant cette foule ravie, enthousiasmée, mais un peu étouffée par le manque d'air et la chaleur, à tel point que l'on fut obligé d'ouvrir plusieurs fois les fenêtres du salon pour donner un peu d'atmosphère respirable au musicien et aux invités.

« Gounod, ce soir-là, fut acclamé et salué comme chef de l'école française; et ce triomphe, en pleine Académie, fut doux au cœur de l'artiste glorieux qui avait si bien tenu les promesses du jeune pensionnaire[1]. »

Le 16 février, il quittait la Ville Eternelle, rapportant le poème terminé de son nouvel ouvrage, dont le sujet était « tout un monde ».

Rentré à la date qu'il avait fixée, il pouvait encore, — la première représentation ayant été retardée, — assister aux deux dernières répétitions générales de *Faust*, rue Le Peletier, les 23 et 25 février. La première eut lieu le 3 mars[2].

1. E. Hébert, *L'École de Rome en 1840*. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1901, p. 271 et suiv.)

2. Le 8 mars, Berlioz mourait à Paris. Gounod prit la parole à ses funérailles qui se firent, le 11, à la Trinité et au cimetière Montmartre.

Digitized by Google

LITHOGRAPHIE DE CHAFFARD, D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE DE PIERRE PETIT (vers 1870).

* *

Digitized by Google

Digitized by Google

XIII

L'administration de l'Opéra avait consacré trois ou quatre mois aux répétitions de *Faust*, ou du moins à préparer son entrée au répertoire de l'Académie impériale de musique. Neuf décors nouveaux avaient été commandés aux plus habiles fournisseurs de la maison : Despléchin, Cambon, Rubé et Chaperon. L'éditeur envoyait les parties de chœurs qu'il venait de faire graver, le 15 novembre. On travaillait aux costumes en janvier, et l'on se préparait à passer vers la fin de février. Les dépenses approximatives des décors étaient estimées à 34.023 fr. 38, et les dépenses totales à 115.000 francs, plus les 20.000 francs remis à Carvalho. La moyenne des frais de l'Opéra par représentation étant de 8.250 francs, *Faust*, qui exigeait un supplément de 756 francs, devait coûter 9.006 francs, par représentation ; la direction escomptait cependant un bénéfice appréciable[1].

« La répétition générale, fixée d'abord au 13, puis au 20 février, eut lieu 25 et dura 5 heures un quart, de 7 h. 41 à minuit 55[2]. Il fallut donc, les jours sui-

1. Archives de l'Opéra, Dossier *Faust*.

2. Il y avait en tout 200 minutes de musique : soit : ouverture, 6 minutes; 1er acte, 39; 2e acte, 58; 3e acte, 52; 4e acte, 27; prélude 3, et 5e acte, 15. Les entr'actes et changements de décors nécessitaient respectivement : 9, 27, 23, 5, 40, 1 et 4 minutes, soit 109 minutes, ou 1 h. 49 ;

Digitized by Google

vants, ramener le spectacle à de plus justes proportions. L'annonce de la mise en scène de *Faust*, à l'Opéra, créa un tel mouvement de curiosité que M. Perrin se vit assaillir par des milliers de demandes venues de toutes les classes de la société parisienne et même de la province. Les unes étaient formulées en manière de suppliques douceâtres, d'autres prenaient un tour de camaraderie exigeante, presque toutes réclamaient une réponse. Philippe Gille, connu pour sa tenue débraillée, promettait, contre la remise d'un fauteuil, de faire une « toilette étonnante » ; Edmond Stoullig, tout jeune alors, et très féru de théâtre, sollicitait une place quelconque, « aussi *mauvaise* que possible » ; Rodrigues, le Domino du *Gaulois*, estimait qu'il y avait un certain intérêt pour l'Opéra et pour les lecteurs de son journal, à ce qu'il pût assister aux solennités parisiennes ; Barbey d'Aurevilly terminait ainsi sa lettre : « Vous serez « assez aimable pour me répondre, et assez sûr de vous « pour croire aux sentiments de grande sympathie que « vous m'inspirez » ; enfin, Ernest Legouvé écrivait : « J'aime mieux m'adresser au bon Dieu qu'à ses saints, « et vous avez toujours été un si bon *bon Dieu* « pour moi, que je remets tous nos intérêts entre vos « mains[1]. »

Les répétitions, faites en l'absence de Gounod, n'avaient pas été sans quelques incidents, provoqués par la distribution nouvelle. Le rôle de Marguerite était échu à Mlle Nilsson, mais la cantatrice suédoise crut devoir céder le pas devant Mme Carvalho, qui venait d'être engagée par Perrin. Elle offrit donc à son directeur, par une lettre rendue publique, de « restituer le rôle de Marguerite, créé par elle avec tant d'éclat », à Mme Carvalho, « heureuse de pouvoir, en

5 minutes avaient été perdues par des interruptions, fausses entrées, etc. (Arch. de l'Opéra, Dossier *Faust*.)

1. M. Teneo, *Autour d'une première*, programme de *Faust* à l'Opéra 1909).

Digitized by Google

cette circonstance, témoigner toute ma déférence pour l'admirable talent de Mme Carvalho[1] ».

Cette dernière était d'ailleurs engagée, au mois de mars, à Monaco, puis à Bruxelles. Les autres rôles étaient distribués à Colin, Faure, Devoyod, Mlle Mauduit (Siebel), Mlle Desbordes (Dame Marthe).

La première représentation, qui avait suscité tant de curiosité, eut lieu le mercredi 3 mars, à 7 heures et demie du soir.

La salle était particulièrement brillante. « On voyait à l'orchestre : Émile de Girardin, de Castelbajac, écuyer de Napoléon III, le comte de Juigné, Osiris, Niedermayer, Duprato, Cohen, Constant Coquelin, Jules Klein, Gevaert, Jules Garnier, A. Berger, Massé, Ritter, le prince Bibesco, E. Bertin, C. Doucet, le baron Lambert, de Pène, de Solos, Cormon, Sardou, Cham; à l'amphithéâtre : Joncières, Barbey d'Aurevilly, Meilhac, la Taglioni, le baron Gustave de Rothschild, de Germiny, de Ségur, le baron de Begens, de Las Cases, Plumkett, Ch. Laffitte; au parterre : de Neuville, Delibes, Letourneux, Villaret; aux deuxièmes loges : le général Fleury, Marguerite Bellanger, Marie de Lessert, Rouher, Oppenheim, de Praslin, le prince Demidoff; enfin, aux troisièmes loges : Boulanger, Henriette Strauss, Clairin, de Traz, Heugel, etc., etc.

« Et les opinions les plus diverses de se faire jour.

1. Celle-ci répondit :

« Chère Mademoiselle Nilsson,

« Je regrette vivement la publicité donnée à la lettre que vous avez adressée à M. Perrin.

« Ma présence à l'Opéra ne devait rien changer à la distribution déjà arrêtée de *Faust*. C'était la volonté de notre directeur, c'était aussi mon désir qu'il en fût ainsi.

« Après la note publiée ce matin dans le *Figaro*, je crois inutile d'insister sur ce point.

« Je ne garde de votre lettre, ma chère demoiselle, que ce qu'elle renferme de gracieux pour moi, et je suis charmée de continuer nos bonnes relations artistiques... »

Digitized by Google

Alors qu'un abonné, M. Albert Cocteau, avait déclaré, dès le 21 février : « Je grille depuis longtemps de voir « *Faust* au répertoire de l'Opéra »; un autre abonné, le marquis de la Roche, au lendemain de la première, informait le directeur, « comme musicien et comme « connaisseur », que l'opéra de Gounod n'aurait pas le succès espéré. Mlle Nilsson, selon lui, ne s'était pas montrée à la hauteur de sa réputation et il assurait que Villaret s'acquitterait mieux que Colin du rôle du ténor[1]. » *Faust,* à l'Opéra, fut un succès incontesté pour l'auteur et ses interprètes.

« Mlle Nilsson a été trouvée sublime, dans ce trio final, où l'amour, la folie et la mort se débattent sur le lit de paille d'un cachot, écrivait Paul de Saint-Victor, dans un article très étudié. Avec quel enthousiasme surnaturel elle lance cette mélodie hallucinée, ardente, délirante, qui, répétée dans trois tons différents, monte au ciel comme d'un triple élan!... La scène de la cathédrale, superbement agrandie, prend à l'Opéra une solennité qu'elle n'a pas eue jusqu'ici. Marguerite, agenouillée sous les hauts piliers, essaie d'élever vers Dieu son cœur meurtri de remords. Mais Méphisto, penché sur elle, refoule sa prière; sa voix stridente frappe la pauvre âme comme le battant d'un tocsin et lui fait rendre les sons de la détresse et de la terreur. A chaque mouvement qu'elle fait vers la miséricorde et vers l'espérance, un cri de damnation la rejette à la renverse dans le désespoir. Elle se relève, elle insiste encore : alors c'est l'Église elle-même qui lance les foudres de l'orgue, l'étourdit de ses anathèmes, et la repousse en enfer. La musicienne interprète avec une énergie poignante cette situation tragique entre toutes. »

Au bout de vingt représentations, la Nilsson abandonnait le rôle à sa créatrice, Mme Carvalho (28 avril)[2].

1. Ténéo, programme de *Faust.*
2. « Mme Carvalho, écrivit Jouvin, a traduit et rendu jusqu'en ses

Digitized by Google

Les recettes de l'Opéra répondaient au grand succès de l'œuvre de Gounod; les trente premières représentations, d'après une note de la direction, produisaient 391.452 fr. 65, soit une moyenne de 13.048 fr. 42 par soirée, chiffre maximum auquel pouvait atteindre la salle de la rue Le Peletier. La parodie s'en mêla, on eut successivement : *Saf'aust et Marguerite; Faust du Faust, pas trop n'en Faust,* de Marc Leprévost, et surtout *le Petit Faust* de Hervé, un des chefs-d'œuvre du genre, qui fut joué le 23 avril, et ne tarda pas à être traduit et représenté en Angleterre (au Lyceum, le 18 avril 1870).

Le 1er mai, le quatrième acte de *Roméo* chanté en italien par la Patti et le ténor Palermi, à la salle Ventadour, au profit d'une œuvre de bienfaisance (les Jeunes Garçons pauvres), rappelait l'attention sur cet ouvrage, abandonné depuis plus d'un an. *Roméo* tentait également Perrin, directeur de l'Opéra, et du Locle, directeur de l'Opéra-Comique; mais son auteur ne s'en préoccupait pas pour l'instant. Abandonnant la composition de *Rédemption,* il travaillait à un *Choix de Chorals de Jean-Sébastien Bach,* annotés, commentés, pour orgue ou piano, et commençait bientôt un *Polyeucte,* inspiré sans nul doute par son voyage à Rome. Barbier et Carré, sur ce sujet déjà traité par Donizetti, et Scribe, avaient tiré un livret de

nuances exquises les épisodes de ce poème de l'amour, qui commence à l'innocence pour finir à la chute de Marguerite dans ce jardin de Marthe, où la lune, les étoiles et les fleurs descendent en rayons ou montent en parfums, complices du bonheur de Faust, et de la séduction de Méphistophélès.

« Je ne louerai point, — et vous savez pourquoi, — l'art éblouissant de la cantatrice dans l'exécution de la cavatine des Bijoux. On s'attendait aux merveilles de ce gosier agile, qui, semblable à la fée du conte, sème des diamants à chaque parole. C'est avant tout la comédienne inspirée et passionnée qui fait vivre l'héroïne de Gœthe dans les mélodies de Gounod.

« Dans ce rôle de Marguerite, Mme Carvalho n'est la plus parfaite des cantatrices que parce qu'elle s'y montre la plus inspirée des comédiennes. » (*Le Figaro,* 29 avril 1869.)

Digitized by Google

la tragédie de Corneille. Le vendredi 2 juillet, avant de partir pour Morainville, faire une nouvelle retraite chez ses amis de Beaucourt, Gounod en parlait avec ses collaborateurs Barbier et Carré[1]. Le 19 il avait déjà reçu de Carré « la première scène qui est charmante : c'est une introduction contenant :

« un chœur de femmes à Phœbé :

« un bout de récitatif de Pauline —

« le récit de son rêve —

« la reprise du chœur à Phœbé —

« Ce morceau est entièrement fait, écrit Gounod, sauf *une partie du songe* que je ne pourrai que quand j'aurai composé la scène réelle à laquelle cette partie se rapporte, et qui doit se trouver au 4e acte.

« Le chant *Eucharistie,* que vous aimez tant, a sa place toute trouvée au baptême de *Polyeucte,* et me fournit précisément la première partie du songe qui se rapporte à ce baptême[2]. »

A l'automne, dans une autre famille amie, les Pigache probablement, à Treville, près d'Evreux, l'opéra cornélien s'ébauchait peu à peu. En décembre, Gounod, travaillait au tableau du baptême, « une grosse besogne... J'en suis à un moment décisif, c'est celui où l'on assure l'*unité* et la *gradation* entre les différentes phases et les *divers* éléments d'un ensemble de scènes constituant une des principales étapes du drame. » (10 décembre.) « Je vais bien, et j'espère *Polyeucte* aussi », ajoute-t-il le lendemain. Et le 17 du même mois, s'adressant toujours à Mme de Ségur :

« Il faut que je vous dise que mon tableau du « Baptême » est fini, revu, repassé, et *qu'il me semble...* que maintenant tout tient bien! — Ainsi-soit-il!... Je crois bien que je *bénéficie* de vos incessantes prières à tous, car je ne me suis jamais senti aussi appuyé,

1. Fragment de lettre à Mme de Ségur, du 1er juillet.

2. *Idem,* à un ami, de « Morainville, 19 juillet 69 — ». Du même temps date un cantique à la Vierge, sur des paroles d'Anatole de Ségur.

Digitized by Google

soutenu, aidé, porté, conduit en toutes choses que depuis que vous m'avez tressé à vous tous ce câble salutaire, et si fort, et si doux... Quel concile et quelle arche que les êtres qu'on aime et qui vous aiment! »

« Mon tableau du baptême est fini : je ne sais si c'est comme il faut : j'y ai mis toute ma conscience, dont je suis sûr : quel dommage qu'on ne puisse voir aussi clair dans le reste que là[1]. »

Vers la fin de janvier, le second acte était terminé. Gounod dut alors se reposer, un douloureux panari lui interdisant tout travail matériel.

Cependant, l'Opéra, qui venait de reprendre *Don Juan* sans succès (6 novembre), s'assurait la propriété du futur *Polyeucte*. Dans les premiers mois de 1870, Gounod signait avec Perrin un nouveau traité[2].

La maladie le retenait encore inactif; le 4 février, il écrit à la comtesse de Ségur qu'il vient de tomber malade pour la troisième fois en trois semaines. « J'étais tout prêt de me plaindre à mon *maître*, et je l'aurais fait, s'il ne m'eût coupé le sifflet par le souvenir de mes *dettes*. »

Tantôt à Paris, tantôt à Saint-Cloud, recherchant le calme et l'isolement, *Polyeucte* lui « tient rigueur », et sa composition ne va pas sans effort. Elle dut être interrompue quelque temps; Gounod compose, dans le même esprit, une scène à quatre voix, *les Martyrs*. Ces premiers mois de l'année 70 marquent une nouvelle crise chez lui, crise de fatigue intellectuelle, de lassitude et de mysticisme. Et ce n'était pas le tiède

1. Fragments de lettres à Mme Gounod et à Mme de Ségur.

2. THÉATRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA.

—

Paris, le 187

Cabinet du Directeur.

« Je soussigné, Charles Gounod, m'engage, tant en mon nom qu'au nom de mes collaborateurs, MM. Carré et J. Barbier, à livrer à M. Émile Perrin, directeur de l'Opéra, ma partition de *Polyeucte*, le 30 septembre 1871, pour être représentée en février 1872.

« Ch. GOUNOD. »

(Archives de l'Opéra.)

Digitized by Google

accueil fait à des fragments d'un *Requiem* inédit (*Sanctus* et *Pie Jesu*), exécutés le 17 avril, au concert spirituel de la Société des Concerts, qui pouvait lui être un grand encouragement[1].

« J'attends, en m'occupant de menus détails, que la porte de *Polyeucte* veuille bien se rouvrir », écrivait-il le 10 juin[2].

Faut-il considérer comme un de ces « menus détails » l'admission de *Roméo* à l'Opéra? C'est en effet le 2 juillet 1870, que Gounod et ses collaborateurs, s'adressant à Perrin, le priaient de « vouloir bien fixer dès à présent la date définitive de la représentation de *Roméo* au théâtre de l'Opéra; dans le cas où vous n'auriez pas de réponse satisfaisante à nous faire à ce sujet, ajoutaient les trois auteurs, nous croyons devoir vous donner avis que nous nous regarderions comme étant en droit de disposer de l'ouvrage immédiatement ». Le directeur de l'Opéra répondit sans retard :

« Je, soussigné... m'engage à mettre en répétition l'opéra en 5 actes, *Roméo et Juliette* de MM. Carré, Barbier et Gounod du 15 septembre 1870, pour être représenté du 15 décembre au 30 janvier 1871.

« Paris, ce 8 juillet 1870.

« Émile Perrin[3] ».

1. « Mon travail me coûte les plus pénibles efforts et me casse la tête, écrivait-il à la comtesse de Ségur. Je me débats contre le vide, je crois faire quelque chose de passable, et puis, quand je relis, je trouve cela détestable : ma tête se perd et se désole, *je ne sais où j'en suis* et si je savais porter un état aussi douloureux, cela me serait bien utile... Je ne vois plus clair; je ne sais plus où je vais... vingt fois la tristesse me prend, je pleure, je me désespère et j'ai envie de m'en aller... J'ouvre et ferme et rouvre mon cahier. Rien ! la tête vide ! Oh ! mon Dieu, que faire de mieux que d'accepter cette désolation du néant !... Je me croyais quelque chose ! Je ne voulais pas être petit et je suis très misérable. Je sens combien la part excessive et maladive l'emporte en moi sur le calme et l'équilibre et mon séjour ici en me révélant davantage, ne m'en écrase que plus. » (25 mars 1870).

2. Lettre inédite, à la comtesse de Ségur, de Morainville (?), 10 juin 1870.

3. Archives de l'Opéra.

Digitized by Google

La semaine suivante, l'éditeur Choudens convoquait le directeur de l'Opéra à un rendez-vous avec les auteurs, « afin de régler la distribution et la marche des études[1] ». Le billet est peut-être du 14 juillet : le 19, la guerre était déclarée.

Gounod était déjà reparti pour Morainville, chez ses amis de Beaucourt, travaillant, profitant d'heures « qu'il ne retrouvera plus d'ici à ce qu'il ait *livré Polyeucte,* car il a promis de le donner à la copie aux vacances prochaines et une année ne sera pas de trop pour écrire *matériellement* cet énorme in-folio. Il faut donc qu'avant de partir d'ici mon œuvre me soit entièrement dévoilée, car je ne serai plus désormais dans les conditions nécessaires à l'*évocation* ».

« *Polyeucte,* ajoutait-il bientôt, est terminé de tête : il faut maintenant le réaliser de plume !... et vous ne savez pas ce que c'est[2] ! »

Les événements politiques, les nouvelles de la guerre absorbaient déjà toute la vie du pays. A Paris, les théâtres, avant d'être transformés en ambulances, enflammaient un patriotisme bruyant dans des représentations à grand spectacle. Le 29 juillet à l'Opéra, Faure costumé en lieutenant de mobiles, entouré de soixante fantassins et de trente cuirassiers en tenue de campagne, chantait *le Rhin allemand,* musique de Ch. Delioux, orchestrée par Léo Delibes. Le 8 août Devoyod, en uniforme de zouave, chantait *A la Frontière!* cantate

1. « Paris jeudi [14 juillet?]

« Cher Monsieur,

« D'après une lettre que je reçois à l'instant de Barbier, je pense que Carré et Gounod seront demain vendredi à 11 h. 1/2 chez Grossetête.

« Il serait urgent que vous les vissiez *là* ou à *l'Opéra* afin de régler la distribution et la marche des études.

« Veuillez agréer, Cher Monsieur, mes compliments empressés.

« Choudens. »

(Archives de l'Opéra.)

2. Fragments de lettres inédites à la comtesse de Ségur, de Morainville, 18 et 29 juillet.

Digitized by Google

d'un certain Jules Frey, connu par des brochures aux titres prometteurs[1].

Gounod venait d'en composer la musique.

Revenu à Saint-Cloud, « je crois, écrivait-il à sa femme, que mon chant de guerre ne passera que vendredi...

« ... Cela ne passera que lundi... Tu vois! la *chaîne*, le *verrou*, la *vie à vapeur*.

« Je ne te dis rien de la guerre!!! ajoute-t-il le 6. Tu vas en lire de tristes, ma pauvre enfant! » Le même jour, de l'Institut, où il s'est rendu pour la séance de l'Académie des Beaux-Arts :

« Nous venons d'avoir successivement deux émotions bien diverses : on avait répandu à Paris vers midi le bruit d'une grande victoire sur les Prussiens : en avait dit que 25.000 ennemis étaient pris. Paris s'était pavoisé de drapeaux!!! à 2 heures on apprenait que c'était une fausse nouvelle!... Si tu avais vu quelle consternation, quelle déroute, quelle défaite des physionomies! Hélas! nous ne vivons plus!... Prions! Priez, vous autres! La prière est votre *seul fusil*. Il faut le charger! Il faut que *l'âme des Françaises* soit la poudre qui chasse les balles des Français.

« ... Paris est en état de siège. Des levées de volontaires sont organisées : il y en a déjà 100.000 d'inscrits aux mairies. L'Italie nous envoie cent mille hommes, l'Autriche est avec nous. Si l'Angleterre bouge, l'Amérique la secoue et nous arrive. »

Gounod, qui a envoyé sa famille près de Dieppe, à Varangeville, dans la crainte trop justifiée des événements, rapporte ainsi, deux fois par jour, les nouvelles, fausses, exagérées pour la plupart, qui naissent à chaque instant dans l'imagination du peuple et des journaux. Le jour où l'Opéra exécute *A la Frontière!*

1. *A toutes les Femmes : Pour être belles; l'Art d'être très malheureux en ménage; Comment on peut guérir la goutte; Méthode pour prolonger la vie*, etc.

Digitized by Google

le 8 août[1], on a commencé à connaître la vérité :

« Nous avons le cœur en désarroi ! Les nouvelles de notre armée sont effroyablement tristes. Beaucoup nous considèrent comme perdus. Perdus ! ! ! Dire qu'il va peut-être falloir appliquer à notre chère France cet horrible mot-là !..... Ce soir, le bruit avait couru qu'on allait proclamer d'office la République à Paris cette nuit même... A chaque heure, c'est le sort du pays qu'on attend... On sent que les entrailles de la nation sont à vif. »

Il rejoignit sa famille inquiète à Varangeville, chez son beau-frère Pigny, y travailla, autant que les préoccupations du moment pouvaient le permettre, à son opéra de *Polyeucte* « qui, probablement, aurait déjà vu le jour à l'heure qu'il est, dit l'*Autobiographie* de 1874, sans les événements qui ont répandu la désolation sur la France et le désarroi parmi un grand nombre de ses enfants. L'invasion ennemie menaçant de s'étendre dans le nord jusque vers le coin sans défense que nous habitions, nous nous décidâmes à prendre le bateau à Dieppe pour aller attendre, en Angleterre, la fin de cette tempête dont nous ne pressentions ni l'étendue ni la durée. Je restai en Angleterre du 13 septembre 1870 au 31 juillet 1871[2] ».

Ces deux dates marquent bien la durée de son premier séjour en Angleterre. Mais Gounod ne prévoyait pas devoir y revenir. Il y revint bientôt, et y resta, avec quelques interruptions de courte durée, pendant trois années entières.

1. « Ce refrain plein de vaillance et d'élan à enlevé la salle. Tous les cœurs palpitaient ; tous les yeux se mouillaient de larmes. C'est une des plus belles inspirations du maître que cette page puissante, mélodique et bien rythmée, tour à tour énergique et émue, et bien faite pour entretenir l'enthousiasme d'un peuple. » (*Gazette musicale*, 14 août 1870, p. 260.)

2. *Autobiographie de Ch. Gounod*, p. 35-36.

Digitized by Google

XIV

Mme Zimmermann avait reçu d'une amie anglaise, « la bonne Luisa Brown, des offres *instantes* et *réitérées* de l'abriter chez elle, à Blackheath [près de Greenwich], jusqu'à ce qu'elle trouvât une installation », et ces offres s'adressaient à toute sa famille[1].

Gounod, au lendemain de Sedan, ne se sentait pas « le courage de vivre sous le drapeau ennemi », et considérait comme un devoir de conduire *provisoirement* à Londres sa belle-mère, sa femme et ses enfants. Le 13 septembre, la famille débarquait à Liverpool et s'installait à Blackheath; au début d'octobre, « après dix-huit jours passés au sein d'une sérieuse et sincère hospitalité », elle prenait domicile « 8 Morden Road, Blackheath Park, near London ».

Mais, jugeant indispensable d'habiter Londres, pour son travail et ses affaires, Gounod s'y transportait le 12 novembre. « Il va falloir se remettre à l'*œuvre* et à la vie *utile*, écrit-il à son beau-frère Pigny, resté à Varangeville, car je ne peux pas me laisser plus longtemps éteindre et anéantir dans une tristesse sans fin et sans fruit. Un mois de plus et je serais incapable de quoi que ce soit.

« Si je peux produire et vendre, je vendrai; si je

1. *Mémoires d'un Artiste*, Lettres, p. 245 et suiv., de « Varangeville, dimanche 4 septembre 1870 ».

Digitized by Google

suis obligé de donner des leçons, j'en donnerai : car, hélas! l'armistice se gâte, et ce que sera l'hiver chez nous, personne ne le sait. »

« ... Je vais donc, en présence des événements qui me paraissent rendre impossible, d'ici à quelque temps, la perspective d'un retour en France, employer mon hiver à terminer ou du moins à avancer mon œuvre, afin que, quand les eaux se seront retirées, je puisse ouvrir mon arche, et en laisser envoler cette colombe (qui ne sera peut-être qu'un corbeau), mais qui en tout cas, marquera pour moi le retour de l'arc-en-ciel et de la tranquillité des nations[1]. »

En attendant que le grand ouvrage s'achevât, il fallait vivre et grâce à son nom, « qui n'était pas inconnu en Angleterre », Gounod trouva un éditeur en la personne de Littleton, successeur de Novello, Ewer & C°. Pour oublier les horreurs de l'heure présente, dont son âme, faite d'amour et de sensibilité, est la proie, maudissant ce *progrès* d'un siècle « qui va laisser à l'his-

1. *Mémoires*, p. 256 et 259-260. Lettres de « 8 Morden Road, Blackheath Park, Mardi 8 novembre 1870 » et sans date, de janvier 1871 (après la rupture définitive de l'armistice).

L'*Allgemeine musikalische Zeitung* publiait, le 14 septembre, cette information : « Paris. On annonce que *Gounod* a composé un nouveau chant *A la frontière*, que le général Trochu (ou *Troplus*, comme on l'appelle à Paris), peut chanter maintenant aux Allemands en bons lieu et place. Nous ne saurions trop souhaiter que les opéras-arlequins de Gounod deviennent aussi facilement rococos que ses chants de guerre. Combien de temps durera cette élégance superficielle, nous verrons. » Et le 19 octobre : « Les théâtres de Paris sont fermés pendant le siège et beaucoup de musiciens français sont partis pour l'Angleterre, entre autres *Auber* (*sic*) et *Gounod*... *Gounod* en qui nous pouvons voir un congénère d'Auber, trouvera en Angleterre un sol favorable à son activité musicale, car il y jouit comme compositeur d'une grande faveur et d'une popularité universelle. Tout ce qu'il a écrit, — messes, opéras ou mélodies, — y a été joué et admiré partout. Il a un aussi grand public en Angleterre que son compatriote Gustave Doré, pour qui existe à Londres une société d'art G. Doré; et nous attendons que du séjour peut-être très long de Gounod en Angleterre, naîtront des esquisses et des œuvres de toute sorte, voire des opéras et des oratorios. Ces derniers seraient quelque chose de nouveau pour Gounod. » (*Allg. musikal. Zeit.*, p. 295 et 327.)

2. *Autobiogr. de Ch. Gounod*, p. 36.

Le 8 et le 15 mars, Gounod dirigeait deux concerts à la Philharmonic : il

Digitized by Google

toire le souvenir des plus odieuses atrocités[1] », Gounod se remet à l'œuvre compose « un tas de mélodies, plus un grand psaume en quatre morceaux très importants avec solo, chœurs et orchestre, pour des concerts sacrés... En outre une grande société m'a demandé des chœurs ». Il lit les *Épîtres* de saint Paul :

« Quel ami ! Comme il sait Notre Seigneur ! Comme il l'enseigne ! Que je remercie Dieu de l'avoir créé et fait son apôtre des Gentils ! Comme il connaît, comme il fouille, comme il retourne avec la charrue de son incisive parole tous les vieux coins païens de la pauvre nature[2]. »

La composition dont parle Gounod est un *De profundis* en quatre morceaux, « qui lui a été suggéré par toutes les peines que notre pauvre pays a traversées[3]. » L'administration de l'Exposition internationale, qui devait s'ouvrir à Londres, le 1er mai 1871, lui avait fait demander s'il voudrait « y représenter l'art musical français dans une œuvre qui serait exécutée publiquement, dans la gigantesque et splendide salle, « Albert-Hall », devant un auditoire de 10.000 personnes.

« Je refusai, dit Gounod. Je ne me sentais pas la force ni le courage de chanter sur la terre étrangère, pendant que mon malheureux pays pleurait et saignait sous les coups de l'invasion allemande et les discordes de la guerre civile. Cependant l'administration revint à la charge. Devant une telle insistance je

fit exécuter sa symphonie en *ré;* un *Saltarello* pour orchestre, qu'il venait de composer expressément pour cette Society ; un *De profundis* en quatre morceaux, un *O Salutaris,* nouveau, à 4 voix ; des airs, chantés par M. Santley et miss Wynne.

1. *Mém. d'un Art.* Lettres, aux Pigny, de « Londres, 24 décembre 1870, p. 261. Cf. p. 263, lettre à Edouard (Dubufe), « Le 25 décembre 1870 » et lettre inédite à Mme de Ségur, du 26 : « Le progrès ». Non, il n'est pas dans le travail de l'intelligence. C'est l'amour tout seul qui a éclairé le monde ; c'est l'amour tout seul qui le sauvera. »

2. Lettres inédites à Mme de Ségur, 15 et 26 janvier 1871.

3. A la même, 16 février.

Digitized by Google

me demandai si un refus obstiné ne serait pas une sorte de défection, et s'il n'était pas de mon devoir de chercher à relever d'autant plus le nom français dans la sphère des arts qu'il était plus humilié par les revers des batailles. L'idée me vint alors de représenter la France telle qu'elle était, non pas seulement vaincue, écrasée, mais outragée, insultée, violée par l'insolence et la brutalité de son ennemi. Je me souvins de Jérusalem en ruines, des gémissements du prophète Jérémie, et sur les premiers versets des Lamentations j'écrivis une élégie biblique que j'intitulai « *Gallia*[1] ».

1. *Autobiogr. de Ch. Gounod*, p. 36-37.

On lit dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* du 4 janvier 1871 :

« *La Villa de Gounod près de Paris.* Non loin de la villa Pozzo di Borgo, installée avec un luxe princier, aujourd'hui détruite par les obus, il y a une modeste villa ou plus exactement deux villas, entourées d'un jardin commun. C'est la propriété de *Gounod*, le compositeur de *Margarethe*.

« La maison la plus petite était habitée par lui, la plus grande par son beau-père. Gounod qui se trouve à présent à Londres, où il travaille à un opéra, *Polyeucte* de Corneille, s'est adressé au kronprinz en le priant de vouloir bien prendre sa propriété sous sa protection. La lettre du célèbre compositeur offre un exemple du profond abattement où sont plongés les hommes éloignés de la politique par les malheurs de leur patrie étourdiment provoqués.

« Gounod déplore profondément la guerre, qu'il désapprouva dès le premier jour ; il dit qu'il a reçu essentiellement de l'esprit allemand, de l'art allemand sa propre vocation artistique, combien il a eu à lutter et quelles difficultés il a rencontrées pour acquérir sa petite propriété.

« Le kronprinz a donné l'ordre de rechercher la situation de la villa, et de prendre des mesures pour la préserver. La mission n'était pas très facile, car la villa est sur un terrain très exposé, où chaque homme qui se fait voir est immédiatement salué par des obus. Elle fut cependant exécutée avec bonheur et cela, par le 58e régiment, qui était aux avant-postes, sous la conduite d'un officier. Celui-ci trouva les maisons encore intactes, seulement çà et là il y avait dans les appartements, un désordre qui avait pu être causé par la visite de patrouilles tantôt françaises, tantôt allemandes, et aussi par la fuite précipitée des habitants. Il fit nettoyer la maison, remettre tout en ordre, et ensuite apposer sur les maisons des scellés et des affiches, portant le nom des propriétaires et l'ordre du kronprinz de les respecter. » (*Allgem. musikal. Zeit.*, 4 janv. 1871, p. 14.)

Six semaines plus tard, Gounod pouvait écrire avec résignation : « Nous avons appris que nous ne retrouverions plus rien que des décombres d'une de nos deux maisons et *la place où était le chalet !* — Amen ! », (Lettre de « Londres, 17 février 71 (9, Park Place, Regent's Park) ». Il ajoute en P. S. à cette lettre : « Je ne quitterai pas d'ici avant la fin d'avril ou les premiers jours de mai. »

Digitized by Google

La musique de *Gallia* « vint tout entière, d'un seul bloc », éclata dans le cerveau de son auteur, comme « une sorte d'obus »; elle s'imposa à lui plutôt qu'il ne la composa. Elle fut exécutée au jour dit, et produisit « un effet considérable ».

Entre temps, Gounod faisait la connaissance de Mme Georgina Weldon, et de son mari, rencontre qui devait avoir tant d'influence sur le cours ultérieur de sa vie. C'était un dimanche, le 26 février 1871. Gounod passait la soirée chez Benedict, alors directeur de la Philharmonic Society; il allait se retirer, vers 11 heures, quand un monsieur et une dame entrèrent au salon.

« Benedict fut enchanté de nous voir, raconte Mme Weldon, il s'empara de moi par le bras et dit à un Monsieur habillé dans une toilette de couleur brune (habit, pantalons et gilets pareils). « Ah! mon cher « Gounod, voici Mme Weldon dont je vous parlais; « ne partez donc pas; chantez-lui quelque chose et puis « elle vous chantera. Vous serez enchanté. »

« C'était Gounod! Je voyais enfin le Gounod de mes rêves. Gounod, quand il me fut présenté, me contempla d'un regard étonné, profond, questionneur; il avait l'air de me « reconnaître »; il sembla saisi, il paraissait hésiter; je lui dis tout doucement : « Monsieur, « je n'aurais pas osé vous le demander, mais je serais « bien contente — permettez que je vous présente « mon mari » — et je lui présentais M. Weldon.

« Gounod, sans dire un seul mot, alla se replacer au piano... Il commença à chanter et je n'écoutais que les paroles qui m'allaient droit au cœur, qui remuaient les fibres de mon émotion, qui m'étreignaient le cœur à chaque ligne davantage[1]. »

1. G. Weldon, *Mon Orphelinat, et Gounod en Angleterre*, I, l'*Amitié*, p. 38-39. Nous désignerons désormais ce volume par le chiffre I; le second volume : *les Affaires*, par le chiffre II. Les *Lettres de M. Gounod et autres Lettres et Documents originaux*... publiés par Mme Weldon, seront désignés par le chiffre III.

Digitized by Google

Deux jours plus tard, Gounod « étant allé entendre une répétition à la Société Chorale, dirigée par M. H. Leslie, » fut tout surpris d'y rencontrer Mme Weldon, « qui était précisément en train d'y chanter la partie de soprano solo dans l'admirable composition de Mendelssohn : « Hear my prayer ». Je fus frappé, dit-il, de la pureté de sa voix, de la sûreté de sa méthode, de la noble simplicité de son style, et je pus me convaincre que Bénédict ne m'en avait pas trop dit sur son remarquable talent de cantatrice[1]. »

Le lendemain, un mercredi, Mme Weldon venait de la part d'un M. Rimmel, parfumeur français établi à Londres, demander à Gounod de se faire entendre dans un concert donné au bénéfice des blessés français. Elle chanta une ode de Fréderic Clay, « Albion, ô sœur généreuse ! »

« Peu de jours après, poursuit l'*Autobiographie*, Mme Weldon et son mari quittèrent Londres pour aller passer un mois dans le nord du pays de Galles. A leur retour à Londres, ils vinrent nous voir, et c'est alors que s'établirent entre eux et moi des relations qui devaient me faire rencontrer en eux de si fidèles et si courageux amis[1]. »

Originaire du pays de Galles, Écossaise par sa mère, Mme Georgina Weldon, née Trehern, descend par son père, d'une très ancienne famille galloise. Née le 24 mai 1837, « j'avais été « très bien » élevée, je n'avais, dit-elle, jamais lu le moindre roman, je parlais et j'écrivais l'anglais, le français, l'allemand et l'italien, je jouais du piano, je dessinais, mais avec tout cela, j'étais une vraie enfant, une vraie gamine ».

Le 21 avril 1860, elle avait épousé William Henry Weldon, jeune officier de hussards et, depuis lors, sa vie s'était écoulée, soit dans le monde, soit dans la solitude du pays de Galles, ou à Beaumaris (île d'An-

1. *Autobiogr. de Ch. Gounod*, p. 39-40.

Digitized by Google

glesey), soit en voyages : au Canada (elle y avait donné des concerts en 1861, pendant la guerre des Volontaires anglais), en Suisse, à Paris (Benedict la recommandait à Wartel, en 1870). A leur retour de Suisse, en mai 1870, M. et Mme Weldon avaient décidé de passer la « season » à Londres. Cantatrice amateur, Mme Weldon avait commencé de se vouer au professorat tout en se produisant en public ; elle avait décidé, cette même année où Gounod débarquait en Angleterre, de fonder un orphelinat, une sorte de Conservatoire pour enfants pauvres. Dans ce but, les Weldon louèrent, à Londres, une grande maison de Tavistock square, Tavistock House, entourée de jardins et de grands arbres. Le bail fut signé le 3 décembre 1870, et l'entrée en possession eut lieu en mai 1871. La maison avait été illustrée par le souvenir de Dickens, qui l'avait habitée longtemps [1].

C'est là que Gounod, acceptant l'hospitalité qui lui était offerte, devait passer ces trois années de sa vie dont la chronique a si souvent parlé et s'est préoccupée presque autant que de ses œuvres les plus célèbres. Mais, ce ne fut qu'à la fin de son premier séjour à Londres qu'il vint y habiter ; il demeurait auparavant 9, Park place, Regent's Park. C'est là que fut terminée la partition de *Gallia*. La répétition eut lieu le 29 avril, et l'exécution publique le 1er mai, à l'Albert Hall, devant plus de 10.000 auditeurs [2].

« *Le 9 Mai*, écrit Mme Weldon dans son journal, Gounod vint me voir et me raconta, en grand secret, qu'on lui avait proposé de diriger des grands chœurs qu'on voulait former à l'Albert Hall pour la saison de 1872, qu'il avait accepté et ceci me fit un énorme plaisir. Il

1. G. Weldon, I, p. 1-31.

2. « J'ai un ensemble de 1.200 à 1.300 musiciens avec un orgue immense et un orchestre de 2 ou 300 instrumentistes », écrit-il à Mme de Ségur. Cet ouvrage que Paris devait bientôt entendre, fit grande impression sur le public anglais, très friand de ces exécutions grandioses, *alla Hændel*.

Digitized by Google

m'apporta ce jour-là une nouvelle mélodie *The Sea hath its Pearls* (L'Océan a ses perles).

« *Le* 12 *mai*, jour de notre prise de possession de Tavistock House, Gounod et Mme Zimmermann vinrent nous rendre visite; Mme Gounod avait promis de venir et d'amener Jeanne, mais elle ne tint pas sa promesse. On nous pria donc de revenir le soir même entendre lire à Gounod sa Trilogie (*La Rédemption*) qu'il ne rêvait plus qu'à composer pour moi et pour mes chœurs de voix d'enfants [1].

Le 21 mai, Mme Gounod quittait Londres, avec sa fille, laissant son mari, son fils et Mme Zimmermann qui devaient ne partir qu'un mois après. S'occupant d'organiser un salut à Notre-Dame de France, au bénéfice de ses concitoyens de Saint-Cloud, Gounod avait recours à sa « chère et dévouée Weldon, qui ne demande qu'à m'être bonne à quelque chose et qui est ravie à la pensée de pouvoir me rendre service, elle courrait les rues pour m'être utile : c'est une brave femme [2] ». Elle chanta à ce salut un *Ave Maria;* les chœurs exécutèrent deux compositions du maître français : un *Ave verum* et un *O salutaris*.

« *Le* 10 *juin,* il reçut une lettre de Paris lui disant, officieusement, qu'on attendait qu'il se proposât pour lui donner la place de directeur au Conservatoire, à Paris [3]. On lui annonçait une invitation du Président de la République qui lui donnait ainsi le mot pour la lui demander personnellement (c'était une affaire d'étiquette), et peu de jours après, une invitation à dîner de M. Thiers lui fut envoyée... Il réfléchit trois jours et le 13 juin, envoya une lettre refusant de faire aucune démarche pour l'obtenir, ainsi que l'invitation de

1. G. Weldon, I, p. 42.
2. Fragment de lettre inéd., du 5 juin. Le vicaire de Saint-Cloud, l'abbé Boudier (aujourd'hui doyen du Raincy), avait accompagné ou rejoint les Gounod en Angleterre, il y quêtait pour les habitants de sa paroisse, ruinés par la guerre. Il quitta Londres vers la fin de juin.
3. Auber était mort le 13 mai.

Digitized by Google

M. Thiers[1]. » Mme Zimmermann étant rentrée en France avec son petit-fils, Gounod s'installait à Tavistock House[2].

Une seconde audition de *Gallia* était projetée vers cette époque, mais elle n'eut lieu que plus tard, le vendredi soir 21 juillet[3].

Le 3 juillet, Gounod quittait Londres, laissant à M. et à Mme Weldon, le soin de tout ce qui concernait ses affaires musicales à Londres, et le règlement de ses intérêts avec les « publishers[4] ». Il débarquait à Calais à une heure du matin.

Gounod rapportait de ce premier séjour à Londres la connaissance du « *Royalty System* — c'est-à-dire, ainsi qu'il l'explique lui-même, le partage des bénéfices entre l'auteur et l'éditeur sur la vente des œuvres musicales[5] », — et l'usage britannique du tub, qui était « maintenant un plaisir et un besoin » pour lui[6].

On suit jour par jour, presque heure par heure, dans

1. G. Weldon, I, p. 53-54. Ambroise Thomas fut nommé.

2. « C'est chez d'excellents êtres comme j'ai eu le bonheur d'en rencontrer quelques-uns dans ma vie, que je suis installé maintenant pour jusqu'à la fin de ce mois » (Lettre à Mme de Ségur, 1er juillet.)

3. « Ma chère petite Georgina a chanté comme un ange et a été immensément applaudie... J'ai donné, je l'espère, le dernier coup de main à la composition de mon Polyeucte, dont j'ai repris plusieurs morceaux et composé le songe... » (25 juillet 1875, à Mme Gounod).

4. G. Weldon, III, p. 7. Cette procuration autorisait les époux Weldon à apposer la signature de Gounod, « sur tous les exemplaires de mes œuvres qui devront leur être envoyés avant d'être livrés à la publicité », à recevoir « les sommes d'argent qui me seront dues, et dont ils donneront un reçu pour moi chez les différents éditeurs entre les mains de qui ils trouveront ces manuscrits, savoir, *Gallia*, *De Profundis*, *Saltarello*, et les différentes mélodies publiées à Londres pendant mon séjour de 1870-71. » Le 16 août (*ibid.*, p. 22), Gounod donnait la liste des compositions vendues par lui à Novello : *Anthem* (*sing praises*) ; 12 *Original Tunes*; *Queen of Love*, song; *Sweet Baby*, *song*; *La Siesta*, duo; *Si vous n'ouvrez*, song; *La Fauvette*, song; *Evening* song, duo; *Quanti mai*, solo, *Perche piangi*, solo ; ces cinq derniers morceaux étaient encore manuscrits.

5. *Autobiographie*, p. 44 et suiv.

6. G. Weldon, III, p. 8 et 9. « Il faut que *Royalty* s'installe en France » (lettre de Mercredi, 2 août 1871, 2 h. 30, Paris et « jeudi matin (9 heures), 3 août 1871. »

Digitized by Google

la correspondance adressée à Mme Weldon, ses multiples courses dans ce Paris qui se remet avec joie, avec frénésie, des terribles émotions de la guerre, du siège et de la Commune. Il va à Passy, chez le docteur Blanche, où Zea Zimmermann (Mme Pigache) est en traitement; a une entrevue avec Halanzier, le nouveau directeur de l'Opéra, au sujet de *Roméo*, et de « *Polyeucte* dont il est ravi, d'autant plus que Faure lui en a dit un bien ÉNORME de ce qu'il avait entendu chez Hamilton[1] ».

Puis ce sont des conversations avec Du Locle, qui vient annoncer que l'affaire de *Roméo* à l'Opéra-Comique « est ratée »; avec Choudens, « qui a été *inflexible* et MOI AUSSI[2]. » Carvalho et lui viennent d'ailleurs d'opérer « un rapprochement entre Mme Carvalho et Halanzier, ce qui fait que pour le moment *Roméo* va au Grand Opéra[3] ». Du Locle prenait *le Médecin malgré lui*, avec Meillet pour Sganarelle. De Morainville, puis de Trouville, Gounod rendait compte à son « cher petit » de tous ses faits et gestes; lui donnait les renseignements propres à lui

1. « J'ai dit aussi à Halanzier, que j'avais trouvé une *Pauline* sublime, ce dont il a paru *enchanté*, et s'il est à l'Opéra, l'année suivante, il est résolu de faire *Polyeucte avec vous* et un *ténor* qu'il veut trouver pour cela, coûte que coûte. »

Le même soir, mercredi, Gounod allait à l'Opéra où l'on jouait *Faust*.

« J'étais bien aise de voir ce qu'était devenue l'exécution et quelle impression j'en recevrais. C'était Mlle Hisson qui jouait *Marguerite*, et un très excellent débutant qui remplissait le rôle de *Méphisto*; après Faure c'est, comme talent, ce que je connais de meilleur en fait de basse.. Halanzier désire beaucoup avoir *Roméo* et Mme Carvalho, ce qui (si la chose s'arrangeait entre le directeur et la chanteuse) empêcherait *Roméo* d'aller à l'Opéra-Comique, et je préférerais cela cent fois pour l'exécution et l'avenir de l'ouvrage... En second lieu, nous avons causé de *Polyeucte*; ce n'est pas un désir qu'il en a, c'est une passion et une résolution pour l'année prochaine (1872-1873), et il veut que nous ayons un ténor digne du rôle coûte que coûte. »

(G. Weldon, III, p. 8, « mercredi, 2 août 1871, 2 h. 30 Paris, et p. 9-10, « Jeudi matin (9 h.), 3 août 1871). »

2. *Idem*, *ibid.*, p. 11-12 et, « vendredi, 4 août, 1871 (10, 15 h.) ».

3. *Idem*, *ibid.*, p. 14. « Trouville-sur-Mer (Calvados), 4, rue Formeville, jeudi, 10 août 1871, 8 h. 30. »

Digitized by Google

permettre de se reconnaître dans les comptes des éditeurs anglais; préparait l'exécution de *Gallia* au Conservatoire, etc., etc. Soudain, le 22 août, il rentre à Paris et repart immédiatement pour Londres, viâ Calais. Il est de retour à la fin du mois, tandis que Mme Weldon va chanter à Liverpool. Il prépare son voyage en France, où elle viendra chanter *Gallia;* recommence d'interminables séries de courses à travers Paris, et se retrouve à Morainville, le 8 septembre.

« Voilà *Roméo* encore sur le pavé[1]. » « On a grand envie d'entendre *Gallia* : tout le monde m'en a parlé : je crois bien que quand j'en parlerai à Halanzier, il dira oui; mais il faut que tout cela s'arrange avec une combinaison de spectacle : et puis, où en seront les affaires de l'Opéra dans un mois? Qui le sait? ATTENDONS[2]. » — « Je me suis remis un peu à l'orchestre de notre cher *Pol.* Je tiens en ce moment le duo du premier acte entre Pol. et Paul. — il est long, et je voudrais bien pouvoir l'achever avant de partir d'ici — s'il ne vient pas à mon gré, je prendrai celui entre Paul. et Sév., que j'avais laissé en train en quittant Trouville[3]. »

Rentré à Paris, le 10 septembre, Gounod écrit à sa femme : « Je vais me reposer en faisant un peu d'orchestre de mon *Polyeucte,* pour lequel je me sens beaucoup de *soins*[4]. » Et à Mme Weldon, de Morainville, où il est revenu le 14 :

« Je me suis un peu remis à l'orchestre de *Polyeucte :* autant du moins que pouvaient me le permettre les inquiétudes de ces derniers jours et ma toujours nombreuse correspondance et aussi les heures

1. G. Weldon, III, p. 31 : « Mercredi matin, 6 septembre. »
2. *Idem, ibid.*, p. 35 : « Samedi, 9 septembre. »
3. *Idem, ibid.*, III, p. 39 : « Morainville par Biangy (Calvados), mardi, 12 septembre, 1871. »
4. Lettre inédite.

Digitized by Google

que l'amitié doit à l'hospitalité. *Être à soi!* il y a longtemps que je ne sais plus ce que c'est : je n'ai garde de m'en plaindre, après tout; car, ce que nous donnons aux autres nous enrichit plus que ce que nous nous donnons à nous-mêmes. Donc, je suis en ce moment sur le premier duo (Pauline et Polyeucte) : il est long, et cela demande du temps pour être orchestré; d'ailleurs je n'orchestre pas avec des formules toutes faites d'avance, des recettes, des procédés de convention, des *ficelles*... Je tâche de faire *parler* les instruments, et cela aussi est de la *composition*[1]. »

A Paris, le 30 septembre, Gounod reçoit une lettre de Legouvé qui lui demande de venir passer quelques jours à sa campagne, pour causer des *Deux Reines* :

« Il a extrêmement envie de la faire jouer aux Français; mais il m'est bien difficile de m'occuper de cela en ce moment; d'ailleurs, je verrais encore mon hiver pris par cette besogne, et mes concerts de Brighton seraient dans l'eau. Merci[2]. »

Il s'occupe de trouver un appartement pour Mme Weldon, qui vient chanter *Gallia* à la fin du mois, au Conservatoire. Choudens va graver la partition de cette « lamentation ». A l'Opéra, Halanzier rend *Roméo;* « il est donc probable qu'il va retourner à l'Opéra-Comique ». Le 10 octobre, Gounod se met à récrire l'*Introït* et le *Kyrie* d'un *Requiem*, détruits avec sa maison de Saint-Cloud, et qui forment le complément du *Sanctus* et du *Pie Jesu*, chantés deux ans auparavant au Conservatoire. Le 14, Mme Weldon arrive à Paris.

Gallia avait déjà été chanté à l'église Saint-Symphorien de Versailles, par la Société Guillot de Sainbris, au profit de l'Œuvre des Crèches. Mais l'audi-

1. G. Weldon, III, p. 37, « lundi, 5 heures » de Morainville, 18 septembre.
2. *Idem*, *Ibid.*, p. 56 et suiv. Lettres de Paris, 30 septembre. « Samedi soir, 10 heures », de « mardi, 3 octobre 1871, Paris », « jeudi, 5 octobre », etc.

Digitized by Google

tion du Conservatoire, le 29 octobre 1871, en était véritablement la première audition. Gounod avait, pour la circonstance, traduit en français les paroles latines du prophète. Son nouvel ouvrage formait le second numéro du progamme; il fut accueilli avec émotion par les habitués du Conservatoire qui se retrouvaient pour la première fois ensemble depuis dix-huit mois, au début de cette 44e session de la Société.

« Personne, nous en sommes sûrs, qui, à la seule lecture de ces versets, n'ait été comme le musicien, frappé de la profonde similitude qui éclate à chaque phrase, à chaque mot. Ce n'est plus Babylone, c'est Paris dont le prophète nous peint en paroles de feu les désastres et la ruine. Jugez maintenant si cette admirable lamentation était bien faite pour en enflammer l'inspiration d'un homme aussi vivement impressionnable que l'auteur de *Faust*, et s'il n'était pas, par sa nature, le plus apte à rendre cette saisissante image[1]. »

Une seconde audition avait lieu huit jours plus tard, le 5 novembre, et le 8, *Gallia* paraissait à l'Opéra-Comique, avec toute une mise en scène, dans le décor de Jérusalem en ruines[2].

Jouée une première fois avec *le Domino noir*, la lamentation reparut le vendredi 10 novembre, avec l'*Ombre* de Flotow, devant une salle comble et avec le même succès. Pasdeloup la faisait chanter un peu plus tard à ses concerts.

Le jour de la Sainte-Cécile, à l'issue de la messe traditionnelle, donnée par les Artistes musiciens, *Gallia*

1. Adolphe Jullien.

2. « Sous le costume biblique, dit *la Gazette musicale*, Mme Weldon semblait descendre du tableau d'H. Vernet, *Rébecca à la fontaine*. Elle a reçu un accueil très sympathique du public, qui a d'ailleurs applaudi très chaleureusement les beaux passages de *Gallia* ». (*Rev. et Gaz. music.*, 12 nov. 1871, p. 322.) Le 11 novembre, Gounod fut nommé membre du Conseil supérieur des études du Conservatoire.

Digitized by Google

CARICATURE DE GOUNOD PAR G. MARQUET
(*LA CHRONIQUE ILLUSTRÉE*, 6 janvier 1872.)

* *

Digitized by Google

Digitized by Google

fut encore exécutée, sous la direction de Gounod, dans l'église Saint-Eustache. La *Messe de Sainte-Cécile* était chantée avec MM. Gailhard et Grisi ; Mme Weldon chantait les soli de *Gallia* [1].

Mme Weldon chantait encore, chez des amis de Gounod, les Viguier, une page inédite de ce *Polyeucte,* qui lui était destiné : l'invocation à Vesta, l'air de Marguerite au rouet, de *Faust;* la cavatine de *la Reine de Saba,* une romance anglaise. Elle repartait pour Londres à la fin du mois. Gounod, accompagné de ses amis, quittait aussi Paris, « ce Paris que je ne peux plus empêcher de me tuer, et contre lequel je ne suis plus en état de me défendre... Songez donc à ce qu'est Paris pour moi! Plus mes forces diminuent, plus ses exigences augmentent... Paris ne *peut pas entendre raison,* il est *fait* de manière à dévorer ses enfants : par nature il est un gouffre, une fournaise, un tombeau [2]. »

« Il s'est abattu comme un oiseau blessé, note Mme Weldon; il s'est blotti dans son lit comme une bête malade pendant plusieurs jours sans vouloir le quitter. Il était venu pour trois semaines et il prenait du *repos* à foison. Il devait retourner pour la Noël; de plus il était très désireux de retourner voter à l'Institut pour Ernest Reyer... Il était donc décidé que Gounod serait de retour en temps voulu [3]. »

La maladie le retint à Tavistock House, avec « ses chers hôtes ». Un médecin, appelé près de lui, diagnostiqua : « Cet homme est bien plus sérieusement

1. « Il y a d'admirables pages dans l'œuvre de Gounod, proclamait Reyer, et si les procédés de l'art moderne y tempèrent quelque peu les sévérités du style religieux, l'inspiration du moins s'y montre-t-elle toujours dégagée de toute influence trop mondaine, c'est-à-dire trop dramatique. » (Feuilleton du *Journal des Débats*, 16 nov. 1871.) Gounod, à la demande de Hainl, avait dirigé lui-même, non sans avoir eu maille à partir avec les musiciens de l'orchestre de la Société des Concerts.

2. Lettre inéd. du 15 déc. 1871, à Mme de Ségur.

3. G. Weldon, I, 64-65. Cf. ci-après, p. 141, note 1.

Digitized by Google

attaqué que vous ne le pensez. Il est empoisonné par l'eczéma et l'état de son pouls me fait craindre pour lui un transport au cerveau. » Un mois de traitement sévère, de bains turcs, au Hammam, « où tout, écrit Gounod, s'accomplit comme un mystère, avec un sérieux tout à fait théologique », eut raison de cette indisposition que les journaux de Paris avaient déjà enregistrée[1]. En février, il présidait à l'exécution de *Gallia* à Brighton; mais sa santé était encore très précaire, et des amis venus de France pouvaient s'en assurer, tels que le docteur Blanche et Viguier. En mars, il voulait faire venir sa femme pour le soigner; il répondait à Barbier, qui s'étonnait de le voir prolonger son séjour en Angleterre :

« Mon cher ami, il y a des mots qui n'ont pas *deux sens*. L'Angleterre ne m'enlève ni à mes amis, ni à mes œuvres, ni à mon pays. Mon éloignement actuel de France, tu le sais, et tu es obligé de le croire parce que je te l'ai dit, est dû à mon état de santé uniquement et non du tout à des sentiments dont le *mobile* puisse *échapper* à tes *appréciations*. Il ne peut être question ici d'*apprécier*, mais de constater, et je ne peux pas accepter de toi *ni de personne* que ce soit là un sujet *délicat* sur lequel on ne puisse pas s'expliquer ».

Et dans une longue lettre, de deux jours postérieure, Gounod s'expliquait sur ses affaires : sans ses amis, il perdait 2.500 francs chez Novello; sur ses travaux : dix-huit morceaux, psaumes, mélodies qu'il venait de composer, parmi lesquels un *Te Deum*, vingt-cinq chœurs harmonisés; sur ses collaborations, ses amitiés, sa vie : « Je serais mort et enterré sans les soins incomparables que Dieu m'a prodigué par eux »; enfin, sur ses devoirs et sa conscience[2].

1. « M. Gounod serait, dit-on, assez sérieusement malade à Londres. (*Gazette music.*, 31 déc. 1871, p. 378.)

2. « Je remplis mes devoirs avec conscience et avec tout ce qui me reste de force Je travaille *pour ma famille*, je fais *tout au monde* pour me met-

Digitized by Google

« Je serais *ad patres,* à l'heure qu'il est, ajoutait-il bientôt, sans la maison que j'habite et sans les chefs-d'œuvre de tendresse, de dévouement et de charité qui m'ont ouvert leurs bras et prodigué leur cœur et leurs soins. Vous savez si je tiens à ce que *mes amis* sachent ce que valent *mes amis :* c'est bien le moins pour me consoler des mécomptes douloureux et cruels que j'ai eu à souffrir à ce sujet, et qui ont usé mes forces et flétri ma vie dans ma propre maison... Je travaille *immensément*, et je n'en éprouve ni peine ni fatigue, parce que je vis dans mon élément, qui me porte[1]. »

Le printemps se passa dans une sorte de convalescence durant laquelle il se remit au travail. Son fils était venu le rejoindre au mois d'avril, il demandait toujours à sa femme de venir, elle aussi. « Tu viendras me rechercher ici et, après moi, tu rendras à ces admirables amis, dont tu pouvais connaître, apprécier et t'approprier le trésor, le témoignage tardif mais nécessaire que tu regretteras de ne pas avoir rendu plus tôt[2]. »

Le 17 juillet, à l'Albert Hall, la société chorale, fondée en décembre par Mme Weldon, sous le patronage du maître français, organisait son second concert. Gounod y donna un nouveau *Te Deum;* lui-même y interpréta une mélodie composée sur un petit poème de Byron, *Maid of Athens* (*Vierge d'Athènes*). Au Crystal Palace, on chantait des fragments de *Mireille*, de *Faust,* de *la Reine de Saba,* et *Gallia,* avec Mme Weldon (27 juillet). Dans un concert donné

tre en état de retourner un jour chez moi, et ce serait une joie véritable pour mes amis, M. et Mme Weldon, de m'y savoir rentré et heureux. Je travaille *pour mon art,* auquel je tâche de laisser des œuvres qui fassent honneur au nom français que je porte et, par conséquent, à mon pays. » G. Weldon, III, p. 72-75, lettres à Barbier : « mardi 13 mars 1872 » et « 15 mars 1872, Tavistock House. » Cf. p. 75 et suiv., lettres à M. Pigny, à Mme Gounod (16 et 18 mars); et I, p. 74 et suiv.

1. Lettre inédite à Mme de Ségur, 23 avril 1872.

2. Lettre inédite à Mme Gounod, 22 avril 1872. Cf. Weldon, II, p. 107 et suiv. Le 22 mai, l'Opéra-Comique reprenait le *Médecin malgré lui.*

Digitized by Google

par M. et Mme Viguier, à Londres, avec le concours de Mlle Nita Gaëtano, de Mme Weldon son professeur, et de Mme Conneau; Mme Viguier exécutait pour la première fois la *Marche funèbre d'une Marionnette.*

Les médecins ayant recommandé les eaux de Spa, Gounod partit avec Mme Weldon et son élève Nita Gaëtano, le 26 juillet. Il descendit au château d'Alsa, chez des amis connus à Londres, les Gambart, organisa trois concerts composés de ses œuvres (10, 17 et 24 août) : au dernier, il chanta lui-même une *Barcarole* avec Mme Weldon. C'est à Spa qu'il termina *les Deux Reines* de Legouvé, son *Requiem,* et reprit sa partition abandonnée de *Rédemption.* Il pensait aussi à « un immense sujet dramatique en trois grands actes... c'est gigantesque et d'un style, énorme, avec un coloris saisissant [1]. »

Cependant, en France, à Paris, les journaux commençaient à faire courir des bruits malveillants que n'expliquaient que trop l'absence obstinée du compositeur de *Faust* et de *Roméo.* Après la mort de Rossini, de Berlioz et d'Auber, Gounod était considéré comme le chef incontesté de l'Ecole française. Les événements de 70 avaient éveillé en France un patriotisme artistique à peu près inconnu auparavant. La persistance du maître à ne pas rentrer en France semblait donc à certains comme une désertion, et des journaux ayant annoncé que « M. Gounod, l'auteur de *Faust,* s'était décidément fait naturaliser anglais », M. Jules Claretie, alors rédacteur à l'*Événement,* prit texte de cette information sensationnelle pour chroniquer longuement là-dessus.

« A cela nul n'a rien à dire, disait M. Claretie. M. Gounod invente des cantatrices anglaises, et quand il lui plaît de faire exécuter *Gallia,* une composition

1. Lettre inédite à Mme Gounod, de Spa, 19 août 1872. Sur les concerts de Spa, voir la *Gazette de Spa,* dont la critique du second concert est assez sévère.

Digitized by Google

plus biblique que gauloise, il s'adresse, non pas à une de nos chanteuses, mais à mistress Weldon, qui n'est pas plus remarquable que bien d'autres, ou à Mlle Gaétano, une Américaine, qu'il doit sous peu de jours nous révéler à Spa...

« Où le public est libre, par exemple, d'intervenir, au point de vue moral, c'est lorsque l'homme qu'il a aimé, choyé, applaudi, qu'il s'est habitué à considérer comme une des gloires du pays où il est né, l'homme grandi sous les bravos de ses compatriotes, renie brusquement sa terre natale et se tourne, on ne sait pourquoi, vers une patrie nouvelle et dit à une étrangère : Je suis ton fils !

«... Mais est-il bien possible que M. Gounod ait fait cela ?... N'a-t-elle donc pas eu, pour lui, cette malheureuse mais généreuse France, assez d'applaudissements et assez de couronnes ? Ne lui a-t-elle pas largement payé, par des années de triomphes, ses années de lutte ? N'est-il point de ses Académies ? Oublie-t-elle jamais son nom lorsqu'elle parle de ses gloires[1] ? »

A toutes ces questions et à d'autres encore, comme à un article du *Gaulois* (du 20 septembre) qui parlait de « l'Anglais Gounod », ce fut *le Gaulois* qui reçut la réponse[2]. Elle remettait les choses au point, et le rédac-

1. *L'Événement*, 20 juin 1872 : *Libres paroles : Les Déserteurs.*

2. « Assurément, si je n'étais Français, répondit Gounod, je voudrais être Anglais et je mentirais à la justice autant qu'à l'amitié si je ne profitais de l'occasion qui m'est offerte de rendre hommage à tout ce que j'ai rencontré de noble, de délicat et de profondément sûr et dévoué dans les affections qui m'attendaient en Angleterre. Mais je ne sache pas qu'aucun acte ou aucune parole de ma vie, privée ou publique, ait donné à qui que ce soit le droit de me fabriquer un acte de naturalisation.

« Je n'ai pas à juger les personnes qui se font naturaliser ; elles peuvent avoir pour elles des raisons que je n'ai pas qualité pour apprécier. Ce que je puis vous dire, c'est que la notion de patrie n'est nullement, à mes yeux, une notion géographique, mais une notion morale, c'est qu'on peut rester Français et très Français en vivant ailleurs qu'en France, c'est qu'on n'est pas déserteur ou renégat pour être voyageur ; c'est qu'un homme appartient à son pays par le nom qu'il en a reçu et qu'il tâche de lui laisser le plus honorable et le plus illustre, en retour de sa naissance ; c'est qu'enfin Hændel a passé sa vie en Angleterre, comme Rossini et Meyer-

Digitized by Google

teur de ce journal, Francis Oswald, cessa désormais d'appeler l'auteur de *Faust*, « l'Anglais Gounod ».

« *Le* 18 *septembre*, note Mme Weldon, Gounod tomba gravement malade, son cerveau était attaqué. Mon mari le descendit du 2e étage où il avait sa chambre, le mit dans notre chambre à coucher, et on plaça un lit pour moi dans le salon à côté. Il garda son lit cinq jours[1]. »

Resté avec d'autres amis, les Berardi, à Spa, il était à Bruxelles, aussitôt remis, et le 12 octobre, faisait exécuter *Gallia* au théâtre de la Monnaie.

« On retrouve dans cette œuvre magistrale, écrit *le Guide musical*, le sentiment profond, le coloris élégant et la pureté de lignes qui caractérisent la musique de Gounod. Le finale écrit à l'emporte-pièce a mis littéralement le feu à la salle. Son fulgurant *crescendo* a eu les honneurs du « bis[2] ».

L'*Indépendance belge* (dont Berardi était rédacteur en chef), jugeait *Gallia* « une composition puissante. Ce sont les lamentations de Jérémie qui ont fourni le texte de l'œuvre. La note ne varie guère. Désolation de la nation meurtrie, imprécation du peuple vaincu. Cela se tient sans cesse dans cette couleur sombre et ce sujet sinistre. Jérusalem, vous entendez bien, c'est une Jérusalem qui est à nos portes, qui a vu l'ennemi s'asseoir à son foyer, qui a vu ses enfants sanglants et

beer en France pour la gloire de leur patrie ». (*Le Gaulois*, 30 septembre 1872, de « Spa, 26 septembre 1872 »). L'article, de Francis Oswald, auquel répondait Gounod, avait paru le 20. Cf. G. Weldon, III, p. 89 et suiv.

1. G. Weldon, I, p. 95. « Gounod, de retour à Londres, a repris aussitôt la plume. « Je veux, a-t-il écrit à un ami, me remettre à mon cher « travail qui, grâce au calme, à la tranquillité où je vis, doit me rendre la « place que j'ai perdue depuis longtemps. On se préoccupe beaucoup de « mon séjour à Londres. On verra un jour que j'ai plus travaillé ici pour « ma patrie que dans ma patrie elle-même. Vous verrez ce que nous « créerons ici, et je compte bien que les noms et les concours de nos « compatriotes ne manqueront pas à l'œuvre entreprise en Angleterre « par un Français qui est plus Français que ceux qui le blâment. » (*Signale*, 6 nov. 1872, p. 788.)

2. *Le Guide musical*, octobre 1872.

Digitized by Google

dispersés. Point d'éclaircie dans ce tableau ténébreux, et pourtant nulle monotonie. L'effet grandit sans cesse et l'émotion monte. C'est encore là de la musique qui vient des entrailles; l'auteur a bien éprouvé ce qu'il a dit; lui qui a si bien vécu ses chants amoureux, il a vécu aussi ces lamentations et ces colères[1] ».

De retour à Tavistock House le 17 octobre, Gounod y restait seul avec M. Weldon, travaillant aux *Deux Reines,* dont il terminait l'introduction (26 et 28 octobre), composant une mélodie, *Farewell*, corrigeant *The Worker* (*l'Ouvrier*), s'occupant des « orphelins » de Tavistock, et de la reprise de *Roméo et Juliette,* que Du Locle, en dernier ressort, préparait à l'Opéra-Comique.

Bien décidé à rester à Londres, « tant que l'injustice qui le tient éloigné n'aura pas *abdiqué*[2] », Gounod, qui dut en outre suivre un procès intenté à l'éditeur Littleton, avait confié au jeune compositeur Paladilhe (gendre de Legouvé) le soin de surveiller les répétitions des *Deux Reines,* à la salle Ventadour. La première représentation fut fixée au 27 novembre; elle eut lieu devant une assemblée des plus brillantes, où l'Institut était largement représenté. On escomptait apparemment un succès de curiosité, le souvenir de l'interdiction de la pièce, en 1865, étant encore dans toutes les mémoires et le nom de Gounod faisant toujours les frais de la chronique parisienne. Gustave Bertrand, dans *le Ménestrel,* résumait ainsi le sentiment général :

« Le succès a été grand à bien des endroits à travers l'impression générale d'étonnement, d'hésitation qui prédominait dans le public trop peu habitué à voir ainsi la musique entremêlée dans une œuvre hautement littéraire[3] »

1. *L'Indépendance belge,* citée par *l'Événement,* 18 octobre 1872.
2. Lettre inédite, du 4 décembre, à (?).
3. *Le Ménestrel,* 1er décembre 1872. *L'Arlésienne,* conçue dans la

Digitized by Google

Bénédict (Jouvin), au *Figaro,* analysait la musique des *Deux Reines :*

« La partition, écrivait-il, ne saurait être traitée comme un brillant accessoire, un hors-d'œuvre musical qu'un grand artiste aurait laissé tomber, au courant de la plume, sur les marges du drame : M. Charles Gounod a bien réellement voulu se faire le collaborateur de M. Legouvé, — avec une discrétion qui ne saurait reléguer la musique sur la seconde place : elle est liée à l'action même par ses intermèdes symphoniques... Le quatrième acte... fait du drame un scenario dont la musique a pris possession en maître, — sans jeu de mots[1]. »

Ernest Reyer, dont l'échec académique était récent, regrettait sincèrement l'absence de Gounod.

« Eh quoi! vous n'avez pas plus de souci de votre œuvre nouvelle, et vous êtes si peu avide maintenant de ces émotions qui autrefois vous semblaient si douces! Ah! mon cher Gounod que vous seriez moins heureux d'être là-bas, si vous saviez combien ici l'on vous regrette... Avouez-le, mon cher Gounod, votre cœur a dû battre l'autre soir au moment où le poète des *Deux Reines,* l'ami dévoué à qui vous auriez pu laisser tout le poids d'une défaite, recueillait ces bravos qu'il eût été si heureux de partager avec vous; car votre part de succès a été égale à la sienne; et votre nom a été salué comme a été salué le sien; mais nous pensions aussi qu'il y ait dans un coin de la salle des mains que la tristesse et l'émotion rendaient captives et qui pouvaient vous applaudir.

«... La Bataille des Vins, le morceau capital de l'ouvrage, est admirablement traité, admirablement réussi. Il y a là une verve, une variété de rythmes, une abondance de motifs, un brio, une couleur qui en font

même forme, ne venait-elle pas de tomber lourdement au Vaudeville (30 septembre 1872)?

1. *Le Figaro,* 28 novembre 1872.

Digitized by Google

une page de maître, presque une œuvre dans l'œuvre elle-même. L'air du cardinal (la bénédiction du temple): *O toi que l'Univers ne peut pas contenir!* a toute l'onction, toute la solennité qui convient aux hymnes religieux; l'entr'acte du troisième acte, la marche des pèlerins et la scène de l'interdit tout entière, sont de magnifiques inspirations, dignes du grand compositeur qui a écrit le troisième et le cinquième acte de *Faust*, *Sapho* et les chœurs d'*Ulysse*.

« Je m'arrête: les partitions de M. Gounod ne sont pas de celles qu'on analyse : *on les achète, et cela vaut mieux*.

« J'ajouterai cependant que l'instrumentation des *Deux Reines* est d'une clarté et d'une élégance sans pareilles[1]. »

A l'Opéra-Comique, c'était Georges Bizet qui était chargé des répétitions de *Roméo et Juliette*; il présidait aux modifications suggérées par Gounod ou imposées par le directeur et les artistes pour adapter la partition à son nouveau cadre. Les répétitions durèrent plus de trois mois, et la première représentation eut lieu le 20 janvier 1873. La distribution était confiée à : Mmes Carvalho, Ducasse (Stefano); à Duchesne (Roméo), Melchissedec (Capulet), Duvernoy (Mercutio), Ismaël (frère Laurent)[2].

1. *Journal des Débats*, 2 décembre 1872. La partition, payée 5.000 francs par Choudens, venait de paraître.

Gounod tenait en très haute estime le talent de Reyer. Écrivant à Lefuel, le 8 novembre 1872, à propos de l'élection académique, qui devait avoir lieu le 20 janvier, il jugeait Bazin (qui fut élu) « un homme de traditions saines, correctes, sûres », mais qui « ne fera pas faire un pas à la musique de son temps... L'homme que j'appuierais, si j'assistais aux élections serait Reyer, à mes yeux, il est doué; il y a un poète dans ce musicien-là et ses ouvrages portent tous le cachet de l'*imagination* et souvent celui de l'inspiration. Son avènement à l'académie aurait un sens conforme au mouvement musical de notre temps. » (Lettre inédite. Cf. Lettre à Bizet, du 17 octobre 1872, *Revue de Paris*, 15 décembre 1899, p. 701.)

2. Voir *Lettres à G. Bizet* (*Revue de Paris*, 15 déc. 1899, p. 697 et suiv.), de « Bruxelles, 11 octobre 1872 », de « Calais, mardi 15 octobre 1872 » : suppression du chœur des moines au deuxième acte, maintien du trio et quatuor du mariage; suppression dans le finale du troisième acte, de la

Digitized by Google

Cette reprise fut bien accueillie du nouveau public auquel s'adressait le chef-d'œuvre de Gounod. Auguste Vitu, dans *le Figaro*, constatait que les morceaux les plus applaudis avaient été la valse, le madrigal à deux voix et le finale du premier acte; le second tout entier; la chanson du page et le tableau des Duels, au troisième; au quatrième, le duo de l'Alouette; enfin, le cinquième, « véritable poème symphonique et lyrique, coupé par le magnifique trait des violoncelles et des altos, dont les vibrations désolées peignent les déchirements suprêmes de la jeunesse et de la passion aux prises avec la mort [1] ».

« C'était donc une magnifique soirée que celle de lundi dernier, écrivait Paul Bernard au *Ménestrel*. La salle était comble et brillamment remplie. C'eût été la première représentation de cet ouvrage que l'auditoire ne se fût montré ni plus nombreux, ni plus attentif. Dès les premières scènes, les bravos ont commencé, ne cessant de saluer et d'acclamer une œuvre toujours charmante de sentiment et d'une facture essentiellement élevée... M. Gounod a peut-être été plus heureux dans son *Faust* au point de vue de l'effet sur les masses, il n'a pas été mieux inspiré que dans *Roméo*. La nature des motifs seule y est plus frappante. Plus faciles à saisir, ils seront plus populaires [2]. »

« Pour tout le monde, écrivait M. Adolphe Jullien, M. Gounod n'a rien fait de mieux que *Faust* (ceux même qui estiment le plus *Roméo* le mettent seulement sur le même rang, mais non au-dessus); j'ajouterai qu'il ne fera jamais rien d'égal et vous verrez si l'é-

reprise de l'ensemble : « Capulets! Montaigus! » « suggérée par le désir de refaire beaucoup de bruit dans l'espoir de faire... DE L'EFFET ». Autres coupures au quatrième acte; au cinquième : « L'entr'acte en *ut* mineur est ABSOLUMENT NÉCESSAIRE. » Dans d'autres lettres de « Londres, 17 octobre 1872, et 29 oct. 1872 », autres observations sur le trio du mariage, sur Ismaël : « Hélas! hélas!... Enfin! Amen! » conclut Gounod, avec lassitude.

1. *Le Figaro*, 21 janvier 1873.
2. *Le Ménestrel*, 26 janvier 1873.

Digitized by Google

vénement me donne tort. Il y a certainement dans *Roméo* plusieurs pages remarquables et où la partie symphonique surtout est traitée de main de maître; mais ces passages, déjà, semblent découler de la scène du jardin de *Faust :* même passion doucereuse, même mélodie voilée, même mièvrerie dans l'expression, même musique sensuelle et féminine. Il n'est presque pas de morceau dans *Roméo* où une oreille exercée ne distingue quelque réminiscence de l'œuvre aînée. Et qu'on n'objecte pas que chaque maître a son style propre qui le ferait reconnaître entre tous. M. Gounod (personne n'y contredira) est, de tous les musiciens, celui dont les idées, la facture, le style varient le moins. L'originalité resserrée dans d'aussi étroites limites s'appelle plutôt pauvreté[1]. »

Roméo et Juliette commença dès lors une fructueuse carrière, salle Favart, grâce en partie à Mme Carvalho. Les dix premières représentations produisirent environ 70.000 francs. L'ouvrage fut maintenu par la suite au répertoire (sauf en 1876, 1877 et 1878), jusqu'à ce que l'Opéra l'incorporât au sien, le 28 novembre 1888.

A Londres, Gounod, ayant rompu avec l'*Albert Hall,* fondait le *Gounod's Choir* et donnait, le 8 février, la première audition de son nouveau *Requiem.* Sa vie s'écoulait laborieuse, tantôt inquiète, tantôt calme, avec des alternatives de bonne et de mauvaise santé. Il se liait avec Carpeaux, qui passa tout l'hiver à Londres, et qui fit son buste un peu théâtral, mais si expressif, que la gravure a popularisé. Il fréquentait aussi quelques réfugiés français, tels que Jules Vallès, qui demeurait Tavistock Square. En mars, la famille de Barbier vint lui rendre visite.

A l'issue de ce voyage, Barbier exprimait, dans une lettre à Mme Gounod, du 6 avril, sa conviction qu'il

1. *Musiciens d'aujourd'hui,* I, p. 128-134.

Digitized by Google

ne fallait rien attendre que du temps. Il constatait chez Gounod une sorte de foi absolue, d'enthousiasme apostolique, égaré mais invincible. « Vous êtes sur la terre, on est dans le ciel et l'on ne peut comprendre que vous n'y veniez pas », ajoutait Barbier[1].

De cette époque probablement date le projet d'écrire une *Jeanne d'Arc*. Le 20 avril, Gounod reçut la visite de son fils, qui resta quatre jours. A la fin du mois, le 27, « il commença à être très souffrant; le 28, le 29, le 1er et le 2 mai, il fut tout à fait malade et alité. Le 3, il put se lever[2] ». Pendant un mois, il fut l'objet des soins attentifs de ses amis; il alla ensuite, « pour changement d'air », à Blackheath, chez une dame Paterson, amie de Mme Gounod. Il revenait à Londres au bout de huit jours, pour son procès contre l'éditeur Littleton.

Celui-ci s'était cru offensé par une expression d'une lettre de Gounod où il était question d'«éditeurs qui font siffler les artistes chantant ses œuvres ». Mme Weldon déclara devant la cour du Banc de la Reine être l'auteur de la lettre incriminée; Gounod fut néanmoins condamné à 40 shillings d'amende et aux dépens, soit

1. « Le *Grand Barbier*, écrit Mme Weldon, semblait comprendre et apprécier nos combinaisons commerciales, ce qui fut une grande cause de satisfaction pour Gounod. Nous lui avons montré tous les comptes, les livres, etc. » (G. Weldon, I, p. 103.) En mai, Gounod dirigeait *Gallia*, l'ouverture de *Mireille*, le ballet de *Faust*, encore inconnu à Londres.

2. G. Weldon, I, p. 104. « Cette année, écrivait un correspondant londonien de la *Revue britannique* de Paris, c'est toujours Gounod qui est le roi des concertistes : — l'artiste qui a le privilège de réunir un public nombreux à la salle Saint-James, avec sa musique exclusive de toute autre, Gounod n'oublie pas de se poser en victime et de dénoncer, comme des voleurs, les marchands de musique qui profitent d'une irrégularité dans le dépôt légal de ses œuvres pour lui refuser ses droits d'auteur. Il n'en persiste pas moins à proclamer sa partialité pour l'Angleterre, sa patrie musicale adoptive, comme jadis celle de Handel. La France peut bien lui pardonner en faveur de *Gallia*, ce chef-d'œuvre inspiré par nos désastres. » L'auteur de cette lettre cite ensuite, sans commentaires, parmi les œuvres exécutées sous la direction de Gounod : le *Sanctus*, le *Requiem*, l'ouverture de *Mireille*, des morceaux du *Médecin malgré lui* (*Revue britannique*, 1er juin 1873, p. 504).

Digitized by Google

Mardi 1er avril - 6 h -

Mon cher Bréhat,

Je vous demande d'adopter, dès le Solo du travail au finale du 3me acte, la version que vous m'offrez pour l'ensemble; des deux que vous m'envoyez, celle-ci la seule qui puisse aller avec le rhythme de ma phrase -

Je ne vois pas vous dire :

Prends moi/la vie et/mon bonheur!

Je dis que :

Ce bienfait le vainqueur l'attend va très bien -

Je pense que vous ne verrez pas d'inconvénient à avoir de suite la même version qu'à la fin du morceau mimé, et à mon Ch. Gounod

L'ensemble après la romance d'Hermosa est fait

AUTOGRAPHE DE GOUNOD, RELATIF AU *TRIBUT DE ZAMORA*
(1er avril 1879).

* *

Digitized by Google

Digitized by Google

118 livres sterlings. Il refusa de se soumettre, préférant être condamné à la prison. Il écrivit à ce propos au journal *The Times* qu'étant étranger, il lui avait été difficile de s'expliquer; que l'interprète ne l'avait pas aidé; que Mme Weldon n'avait pas même été interrogée, et déclara qu'il ne paierait ni les frais ni les dommages-intérêts, « malgré toute la déférence due aux juges et au jury qui, dans de pareilles conditions, ne pouvaient juger autrement ».

Après une nouvelle comparution devant le chief-justice, Gounod refusant d'acquitter les dommages-intérêts dus à Littleton, celui-ci était en droit de le faire emprisonner quinze jours plus tard. « C'est le 28 que j'entre dans mon *couvent*, écrivait Gounod aux Ségur... Je vais orchestrer en prison la prison de Polyeucte et ma messe des Anges gardiens. » Or, un mois après, Littleton ayant compris peut-être le ridicule de son action, son sollicitor avisait Gounod que l'éditeur avait été désintéressé intégralement; il était donc « relevé de la pénible obligation de continuer ses poursuites ». Mais Gounod n'en croyait rien :

« Ce que j'ai tout lieu et toute raison de croire jusqu'à nouvel ordre, c'est que mon adversaire n'a pas osé consommer son odieux projet en me faisant incarcérer, et qu'il a compris tout le scandale qui en rejaillirait sur lui et qui eût été ma meilleure vengeance [1]. »

D'après Mme Weldon, c'est la belle-mère de Gounod, Mme Zimmermann, qui avait payé les 3.000 francs à Littleton [2]. Gounod avait été très affecté de toute cette histoire, qui fut suivie de bien d'autres [3]; le séjour de

1. Lettre au *Figaro*, de « Londres, 6 septembre 1874 ». Voir dans le même journal, une lettre antérieure, que celle-ci complète, du 1er sept. informant « les nombreuses personnes qui veulent bien s'intéresser à moi » que « ... je ne gémis pas sur la paille humide des prisons de Newgate. »

2. G. Weldon, I, 105.

3. Voir sur ses démêlés avec les éditeurs anglais, notamment Littleton. G. Weldon, II et III.

Digitized by Google

son fils auprès de lui (du 17 juillet au 1er septembre) ne paraît pas l'avoir décidé à revenir à Paris. De nouvelles crises, durant tout ce mois de septembre, lui firent conseiller d'aller au bord de la mer. Il y partit avec ses amis le 6 octobre, et leur dédia le même jour le manuscrit de *Jeanne d'Arc* qui venait d'être achevé[1]. Un régime sévère, « draconien », que lui avait imposé M. Weldon, eut vite raison de son indisposition.

« Au bord de la mer, note Mme Weldon, il commença à se remettre au bout de quelques jours, et, au bout de treize jours, il se remit à composer un *Miserere*. Nous avions passé ces treize jours à flâner avec nos chiens et leur petite famille à l'air, à jouer aux cartes et au tric-trac que nous avions enseigné à Gounod. Nous sommes tous revenus à Tavistock House, le 31 *Oct.* 1873.

« *Le* 4 *novembre*. — La S. Charles, je suis partie pour Paris, laissant mon mari avec le Vieux [c'était le surnom familier de Gounod]. Gounod ne voulait pas venir à Paris pour les premières représentations de *Jeanne Darc,* mais il désirait de tout son cœur que nous y allions afin de pouvoir lui faire le rapport fidèle de la façon dont l'affaire se passerait[2]. »

Les répétitions du drame de Barbier, — qui n'était pas tout d'abord destiné à être accompagné de musique, — avaient commencé le 14 octobre au théâtre de la Gaîté, sous la direction de Vizentini. Bizet, qui avait réduit la partition pour le piano, dut probablement le seconder. La première représentation eut lieu le 8 novembre[3].

1. G. Weldon, I, p. 117 et III, 139.
2. G. Weldon, I, p. 117-118.
3. Dès le lendemain, Mme Weldon, que son mari était venu rejoindre, adressait ses impressions au « Vieux » resté à Tavistock House :

« Dimanche, 9 novembre 73.

« Mon vieux chat. — On dit que le succès d'hier a été une chose *tout à fait* « unprecedented ». Lia Felix a été superbe et à elle seule c'est assez

Digitized by Google

La critique musicale fut assez tiède envers l'œuvre nouvelle de Gounod, dont les quinze morceaux étaient passés en revue, par la plupart des feuilletonistes, avec l'idée dominante, semble-t-il, d'y trouver surtout des réminiscences. Pour Victorin Joncières, par exemple, la scène des voix « rappelle celle de l'église de *Faust*, sinon comme idée, du moins comme couleur générale. C'est un morceau qui pourrait s'adapter à toutes les scènes religieuses; et qui manque du caractère surnaturel, dont il fallait revêtir les exhortations des saintes, ordonnant à Jeanne de sauver la France... Le quatrième acte est certainement le meilleur de la partition. Il s'ouvre par un gracieux chœur de femmes, dans la couleur de celui de *la Reine de Saba*. La marche du supplice est fort belle quoiqu'elle fasse penser, comme procédé, à celle de *la Juive*. La similitude de la situation a sans doute éveillé ce souvenir dans l'esprit du compositeur. Comme Halévy, M. Gounod a confié aux clarinettes et aux bassons le motif lugubre du début qui, d'ailleurs, ressemble à celui de *la Juive*, plutôt par la couleur que par le contour mélodique. » Joncières, cependant, appréciait la chanson *Rentrez Anglais*, « finement tournée », et le ballet « fait avec le morceau de piano *l'Enterrement d'une Marionnette*, un petit bijou de grâce comique instrumenté avec une habileté merveilleuse ». Mais, à son avis, « le chœur des soldats dans la prison, sur lequel vient se greffer le duo des saintes apparaissant à Jeanne d'Arc endormie, est la page capitale de la nouvelle œuvre de M. Gounod. La franchise du rhythme de la phrase des soldats contraste heureusement avec le chant poétique des deux saintes. Sous le

pour faire marcher la pièce... Je suis très heureuse et contente du succès. On a bissé « Dieu le veut », « La Ronde ». C'était très bien, — mise en scène *magnifique*, et « La Marche funèbre » [d'une Marionnette] est parfaite où elle est. On l'a jouée *deux fois*. C'est bien vilain à toi de t'être tant dépêché à gronder ce pauvre Visentini qui a fait *très bien*. Je suis furieuse. » (G. Weldon, III, p. 123-124.)

Digitized by Google

double aspect musical et scénique, l'auteur de *Faust* a été rarement mieux inspiré[1] ».

Ernest Reyer signalait aussi la similitude entre la marche funèbre et celle de *la Juive*. L'entrée de Charles VII, dit-il, est « un menuet d'une allure rétrospective », les couplets : « Rentrez Anglais » sont « charmants ». La marche du sacre est « pompeuse et d'une belle sonorité... La vision extatique de la jeune fille et la chanson à boire des hommes d'armes offrent un contraste très saisissant et très habilement rendu par le compositeur. » Le critique du *Journal des Débats* se montrait moins enthousiaste de *Jeanne d'Arc* que des *Deux Reines*[2].

Au *Figaro*, Bénédict se bornait à quelques phrases vagues sur le musicien qui « ne fait une halte dans les bruits de la terre qu'afin de reprendre haleine avant de rentrer, d'un seul coup d'aile, dans ce bleu *éternel* du firmament d'où descendent les voix qui prêchent à la Pucelle sa tâche et lui annoncent son martyre[3] ».

François Oswald, dans *le Gaulois*, rapprochait l'apparition des saintes de la scène de l'église de *Faust* : « Sans que les mélodies se ressemblent en rien, les spectateurs éprouvent un sentiment identique ; on sent que c'est la même main qui a tracé ces pages différentes, et le même esprit un peu mystique qui les a conçues. L'effet d'ailleurs a été très grand[4]. »

Dans la *Revue musicale*, M. Ad. Jullien reprochait à Gounod, qui « faisait trop précieux autrefois », de faire « trop banal et trop vide aujourd'hui ». Dans le chœur des fugitifs, il retrouvait un modèle « absolument conforme » à celui déjà employé par Gounod dans son *Super flumina*, dans *Gallia*, et « qui prend ici une extension inquiétante ». Au deuxième acte, la ritour-

1. *La Liberté*, 17 novembre 1873.
2. *Journal des Débats*, 17 novembre 1873.
3. *Le Figaro*, 11 novembre 1873.
4. *Le Gaulois*, 11 novembre 1873.

Digitized by Google

nelle de la complainte du page Loys « est sœur jumelle de celle de la sérénade de Méphistophélès ». Dans le chœur général : *Dieu le veut !* « le motif principal rappelle beaucoup le *Chant du Départ* de Méhul et l'épisode du milieu est amené et traité comme la phrase incidente en fa du chœur des soldats de *Faust*. » A la fin du troisième acte, le chœur religieux rappelait à M. Jullien le « O grand saint Dominique » de *l'Africaine*, et la marche funèbre, celle de *la Juive*[1].

Moins sévère, M. Arthur Pougin trouvait dans l'introduction, dans le ballet, dans la prière du troisième acte, le chœur féminin du suivant, la marche du sacre et la marche funèbre du dernier tableau, « autant de pages bien inspirées dans lesquelles on retrouve avec bonheur la main qui a signé déjà tant de belles œuvres[2] ».

Seul, Oscar Comettant, à qui Gounod avait fait, naguère, connaître sa partition, à Tavistock House, jugeait presque avec enthousiasme la partition de *Jeanne d'Arc*.

« La musique dont l'auteur de *Faust* a embelli le poème de M. Jules Barbier est de celles qu'on n'apprécie à leur juste valeur qu'après plusieurs auditions. Ce n'est point qu'elle présente des complications de parti-pris pour les yeux et qui fatiguent l'oreille en la mettant en défaut ; tout au contraire, la musique de *Jeanne d'Arc* est fort simple de mélodie, de rythme et d'orchestration. Mais un souffle poétique anime ces tableaux sonores, et jusqu'à ce que les liens mystérieux de la pensée s'établissent parfaits entre le compositeur et l'auditeur, le meilleur de la pensée du poète-musicien est perdu ou affaibli[3]. »

Jeanne d'Arc, interprétée par Lia Felix, la sœur de Rachel, entourée d'Angelo (Charles VII), de Clément

1. *Revue et Gazette musicale*, 10 novembre 1873.
2. *Le Ménestrel*, 10 novembre 1873.
3. Feuilleton du *Siècle*, 10 novembre 1873.

Digitized by Google

Juste (Lahire), Desrieux (La Trémoille) et Mlle Aimée Tessandier (Agnès Sorel), eut trente représentations, dont la recette fut de 210.617 francs. La dernière fut donnée le 1er février 1874, après quoi la scène de la Gaîté était livrée à Jacques Offenbach, qui allait, le 7, reprendre son *Orphée aux Enfers,* considérablement agrandi.

A Saint-James Hall, Gounod reprenait ses concerts dont le premier fut donné le 7 février, avec l'orchestre de la Société Wagner. La partie vocale réunissait Mmes Weldon, Martorelli-Garcia, Morren, M. Garcia et le « Gounod's Choir ». La *Messe de Sainte-Cécile* et la musique de *Jeanne d'Arc* y furent exécutées. Au troisième concert, Mme Weldon chantait l'*Ave Maria*, Mlle Morin le *Pater noster*, avec chœur, puis Gounod lui-même exécutait au piano la *Marche funèbre d'une Marionnette.*

Le jour de ce dernier concert, « *Le 7 mars*, — note Mme Weldon, le Vieux qui paraissait bien portant le 6 et qui avait été au théâtre le soir auparavant eut une nouvelle crise cérébrale qui nous effraya terriblement — il devait conduire au concert le soir. Le médecin vint, il le remit sur pied, Dieu merci, et il put aller au concert.

« *Le* 8. — Mon mari l'emmena de nouveau à St. Leonards où ils restèrent jusqu'au 19.

« *Le 1er avril.* — Gounod eut une autre crise cérébrale. Vers 11 heures du matin il avait repris connaissance. »

Il travaillait cependant, malgré ces secousses fréquentes qui ne parvenaient pas à abattre sa robuste constitution. En février, il commençait « une tentative d'innovation dans le domaine de la musique dramatique », une partition sur le *Georges Dandin*, en prose, de Molière[1].

1. « C'est quelquefois difficile, de donner à la prose une construction musicale qui ait de la symétrie et de la régularité rythmique, écrit-il à Mme Weldon, alors à Margate. — J'ai fait depuis ton départ un autre *duo* (celui entre Lubin et G. Dandin au deuxième acte), et un trio entre

Digitized by Google

Un peu plus tard, à Saint-Leonards-on-Sea, Gounod écrivait sa préface à *Georges Dandin,* et le commencement de sa *Messe instrumentale* (10 et 11 avril).

Quinze jours de repos, du 16 avril au 2 mai, au bord de la mer encore, à Hastings, lui permirent de composer une œuvre nouvelle, *Ilala,* stances de Lord Houghton sur David Livingstone : il en faisait la dédicace à Mme Weldon, le 27 avril[1].

Le Dr Blanche consulté, ordonnait « une saison aux eaux des Pyrénées pour cet été, et le séjour à Biarritz pour li'hver[2]; le Dr Foville recommandait Arcachon; le Dr Mac Kern, Amélie-les-Bains, Gounod projetait aussi d'aller dans le Pays de Galles, ou en Écosse, ou encore à Villerville[3]. Le 27 mai, invité par Mme Browne, il allait à Blackheath avec ses amis.

Il ne devait plus revenir à Tavistock House. Surmené, fatigué, souffrant d'insomnies, il fit prévenir ses amis de Morainville; M. de Beaucourt accourait à Blackheath, le samedi 6 juin; le surlendemain, accompagné du Dr Blanche et de M. et Mme Weldon, Gounod rentrait à Londres, d'où il repartait immédiatement pour Paris.

Avant de quitter l'Angleterre, il écrivait ce « mot d'adieu » sur le livre de signatures de ses amis :

G. Dandin, M. et Mme de Sottenville : les *ensemble,* en prose, sont souvent difficiles; mais je les tiens pour ces deux morceaux-là...

« C'est aujourd'hui le 26 février : ce soir à 11 heures, il y aura trois ans que je t'ai vue pour la première fois. — Trois ans! — Déjà! et d'un autre côté, il me semble qu'il y a toute une vie que je te connais. » (G. Weldon, III, p. 134 et suiv. Lettres de « Jeudi, 26 février 74, Tavistock House, Londres », « Vendredi, 27 février, 74, 5 heures et demie. ») La préface de *G. Dandin* a été publiée dans l'*Autobiographie,* p. 88-92.

1. Le 6 mai, à la suite d'un article du journal *The Orchestra,* intitulé : *Beethoven rescoring* (*Beethoven réorchestré* par Wagner), Gounod adressait à son ami Oscar Comettant une lettre qui parut dans *le Siècle* et fut reproduite, le 17 mai, dans *le Ménestrel* et dans la *Gazette musicale.* (Voir *les Symphonies de Beethoven,* par J.-G. Prod'homme, p. 466. Delagrave, édit.)

2. G. Weldon, III, Lettre à M. Jean Gounod. « Tavistock House, 21 mai 1874. » Cf. I, p. 136 et suiv.

3. G. Weldon, III, p. 163; II, 137 et suiv.

Digitized by Google

« Mimi et moi venus chez Louisa à Blackheath, avec Dan et Whiddie[1], mercredi, 27 mai. Resté souffrant jusqu'au 8 juin; parti pour Morainville avec Gaston, qui est venu me voir le 26 au matin.

« Au revoir, Mimi et mon vieux cher Poomps.

« Ch. Gounod. »

Le 9, M. et Mme Weldon (Mimi et le cher Poomps) recevaient ce télégramme de Paris :

« Bien arrivé. Aurez lettre demain. Faites savoir à Louise. Mille tendresses. Paris, 9 juin, 10 h. 55 m. »

Ainsi devait se terminer brusquement, après trois années, ce séjour à Londres, dont la chronique s'était si souvent alimentée. C'était la fin de « l'amitié », selon l'expression de Mme Weldon; à cette amitié allait succéder, le départ de Gounod paraissant définitif à ses amis, une lutte de plusieurs années, dont Mme Weldon elle-même a raconté les premières escarmouches dans la seconde partie de *Mon Orphelinat et Gounod en Angleterre : Les Affaires*[2].

1. Deux chiens appartenant à Mme Weldon.

2. G. Weldon, II, *les Affaires*. Cf. I, *l'Amitié*, p. 162 à la fin. La dernière lettre de Gounod à Mme Weldon (III, p. 254) est du 10 octobre 1874. On trouvera dans ces trois volumes tous les documents concernant le séjour de Gounod à Londres et la période qui suivit; ainsi que dans la petite brochure publiée à Paris, par Mme Weldon en 1875 : *La destruction du Polyeucte de Ch. Gounod*. Nous ne pouvons faire que de rares emprunts à ces écrits, pour ne pas dépasser le cadre de cette biographie.

Digitized by Google

XV

Gounod rentrait à Paris « brisé de peines, de souffrances, d'épreuves et de détresses de toutes sortes. Ce n'est plus vivre que vivre ainsi[1] », écrivait-il à sa femme; et s'adressant à Mme Weldon : « Ma pauvre chère Mimi : que je suis las! que je suis écrasé! mais je ne fais que demander à Dieu qu'il me conserve ta vie et ta santé, et qu'il me repose et m'éclaire, car je suis dans la nuit la plus profonde. Mes chers et saints amis sont pour moi la charité même : mais ils ne peuvent pas refaire ma vie et mes forces au gré de leurs désirs : Je me sens *interrompu!* — « I would sleep! « I would sleep! » Ah! si j'avais pu ne pas souffrir et être plus robuste! J'ai lutté et travaillé de toutes mes forces! J'en attends le retour et prie Dieu me les rendre! Prie-le aussi : là où l'homme ne voit plus clair et ne peut plus agir, Dieu commence à se montrer[2]. »

Ainsi écrivait-il à Mme Weldon. Quittant vers le milieu de juillet, Paris pour Morainville, il retrouvait chez ses amis de Beaucourt un peu du calme, de la tranquillité, impossibles à trouver à Paris, pour se remettre du « misérable et lamentable état d'angoisse »

1. Fragment de lettre inédite à Mme Gounod, du 29 juin. Gounod était à Paris chez ses amis de Beaucourt, 85, rue de Sèvres.
2. G. Weldon, III, p. 170. Lettre de Paris, « Lundi » [15 juin 1874].

Digitized by Google

où il lui avait fallu se traîner depuis longtemps. Il ne devait revoir qu'au bout de deux ou trois mois Mme Gounod qui, si elle avait pu avoir des torts à l'égard de son mari, dans le passé, venait de les racheter largement par ces trois années de séparation. Il lui demandait d'abord le livret de *Polyeucte,* dont la partition, presque terminée, était restée à Tavistock House, ainsi que plusieurs manuscrits. Il se remettait au travail, tâchant « de préparer l'avenir et de relever autant que possible tant de choses en ruines. Espérons que la *restauration* dépassera l'édifice primitif. Si Dieu me prête vie, je n'aurai pas souffert en vain[1]. »

1. Lettres inédites à (?) de Paris, 14 juillet 1874, à (?) et à Mme Gounod (sans date, de Morainville, en juillet probablement). Cf. G. Weldon, II, p. 11-12 : « Lorsque M. Gounod demeura convaincu que sa femme ne voulait pas le rejoindre en Angleterre pour le terme de son engagement à l'Albert Hall, et surtout à cause du scandale horrible qu'elle répandait sur son compte et le mien, M. Gounod lui écrit solennellement pour l'informer que jusqu'à ce qu'elle consentirait de venir prendre une maison à Londres et d'y vivre avec lui en paix et tranquillité pour deux ou trois mois, il ne remettrait plus jamais son pied sur le sol français. Trouvant que malgré toutes ses prières elle s'obstinait à faire la sourde oreille, M. Gounod nous supplia de le garder, nous jurant que jamais il ne retournerait chez lui jusqu'à ce que sa femme eût fait réparation complète et fût venue le chercher.

« Elle était si calomnieuse que, si elle n'eut été la femme de M. Gounod, il eut été de notre devoir de la punir par les mains de la loi.

« Ce n'était pas du tout *mon* affaire de le garder en Angleterre. Toutes les lettres prouvent qu'il n'avait nulle intention de se fixer en Angleterre.

« Elle — en premier lieu — LE QUITTA *lui.*

« J'étais dans l'ignorance la plus complète des termes chat et chien qu'ils avaient mené pendant presque vingt ans. Pourquoi donc me tenir responsable pour la vie qu'ils menaient. »

Cf. I, p. 39, 46, 47, 53, etc. et III, p. 174 : « Anna a dit à Jean qu'elle trouvait bien dur d'être privée de venir me voir et d'être exclue quand je recevrais mes enfants : la pauvre femme doit bien savoir que ce n'est pas moi qui l'exclut, puisque j'ai imploré à mains jointes depuis trois ans sa présence à Londres qui lui aurait été si facile et un moyen si simple de tout remettre en place. Et puis, j'ai pour principe que quand on sait tout ce qu'il y a à souffrir dans certaines situations et *tout ce qu'on en a souffert,* c'est s'exposer *inévitablement* à le *souffrir encore* que d'y *rentrer.* Malgré les protestations, les serments, les résolutions, au bout de vingt-quatre heures les *tempêtes passées* redeviendraient les *tempêtes présentes* par les allusions, les reproches, les mots à double sens, les sous-entendus, les *récriminations* de toute sorte. Ce qui est devenu *Enfer* ne peut pas redevenir *Paradis :* il n'y a que les Purgatoires qui puissent

Digitized by Google

S'en remettant à son ami d'enfance, l'avoué Delacourtie et à l'ambassade de France, du soin de s'occuper de ses débats avec les éditeurs londoniens et de reprendre à Tavistock House les objets qu'il priait d'y réclamer, Gounod quittait Paris, que ses amis Weldon allant en Suisse, traversaient vers le même temps, et se retirait une fois encore à Morainville, jusqu'à la fin d'octobre[1].

« Je ne sais de quel côté ma santé m'ordonnera de tourner ma voile quand l'hiver va venir, disait-il un peu auparavant. La seule chose qui me semble certaine, c'est que ce ne sera pas du côté de l'Angleterre, à laquelle j'espère avoir dit un éternel adieu. Jamais ce pays-là ne m'a fait que du mal et ne m'a porté que malheur. Peut-être me fallait-il cela pour compléter mes études sur la souffrance; mais, du coup, je crois que j'ai bien fait ma rhétorique, sinon ma philosophie[2]. »

« Je travaille à retrouver de *belles* choses que je ne veux pas perdre, tandis que ma *mémoire* les possède encore. J'espère que le secours de *là-haut me rendra la meilleure* part de ce qu'auront voulu perdre les trames d'en bas[3]. »

cesser... Je te fais rire quand je te dis cela, n'est-ce pas, petit vieux coquin? » (Lettre de « vendredi 19 juin 1874, Paris »).

1. G. W. III, p. 208. M. et Mme Weldon arrivaient à Paris le 10 juillet; ils en repartaient le lendemain pour aller au Righi. « Delacourtie refuse de rien faire sans les manuscrits en main, donc rien n'a été fait et *Polyeucte* sera jeté à la mer plutôt que de le rendre ainsi. Quel bonheur qu'il ne soit plus à Tavistock. Quitté Paris me sentant le cœur brisé, brisé. » (I, journal de Mme Weldon, p. 163.)

2. Lettre inédite à Mme de Ségur (?), 10 septembre.

3. Lettre inédite, à Mme Gounod, 3 octobre. Cf. le dernier billet à Mme Weldon :

« Octobre, 10, 1874.

» Georgina, — That you have not yet sent me back what is mine, *my own works*, *my manuscripts* and that you, at the same time, think of sending me A PRESENT (pipe and peir of slippers), I confess it is to me as inacceptable as inexplicable.

« Ch. GOUNOD. »

Mme Weldon, qui était alors à Paris, répliqua :

« Mon pauvre vieux... Si mon affection t'est inexplicable et mon pauvre petit souvenir inacceptable, renvoie-moi, mon paquet. Voilà tout... Je me représente mieux un être qui n'est plus du tout un pauvre cher

Digitized by Google

« Dieu est prodigieux. Rien ne saurait vous décrire ce qui se passe en moi. Être ce que Dieu me fait, voir ce qu'il me montre, entendre ce qu'il me dit, pénétrer *les choses incertaines et cachées de sa Sagesse*, être introduit dans ses desseins inscrutables comme je le suis à cette heure ; après cinquante-six ans d'une existence qui présente un des exemples les plus éclatants, les plus irrécusables, je dirai les plus populaires de la faiblesse et de l'irrésolution, faire tout à coup, au plus intime de soi-même, l'expérience de la force tranquille et de la paix invincible, c'est manifestement être le sujet d'un miracle.

« Je vous envoie la bonne et chère nouvelle, afin que vous glorifiiez Dieu, vous qui m'avez tant obtenu de cette grâce insigne par vos ferventes prières.

« Vous direz avec moi le *Magnificat* pour remercier celui qui « a fait de moi de grandes choses ». Je n'ai pas besoin de vous en dire plus *long*. Il me suffit de vous mener *haut*, et pour vous procurer les joies que vous méritez et que je veux vous donner parce que ce sont celles des saints.

« Le démon que vous savez est aux *abois*. Mais *elle* est encore de ce monde : donc un miracle peut encore la sauver. Priez pour elle qui me persécute. Ah ! que je surabonde de joie en Jésus au milieu de mes tribulations.

« A vous,

« Ch. Gounod [1]. »

vieux, *un enfant* que j'ai chéri si longtems d'une affection sans bornes.

« Je me représente mieux un être auquel on a enlevé son cœur et son honneur.

« Un être qui a pris tout ce qu'on lui a donné, et qui ne sait plus qu'il a *tout* pris.

« Patience! Je t'attendrais dix... ...vingt ans s'il le faut.

« Toi — tu réclames tes manuscrits.

« Viens les *prendre*.

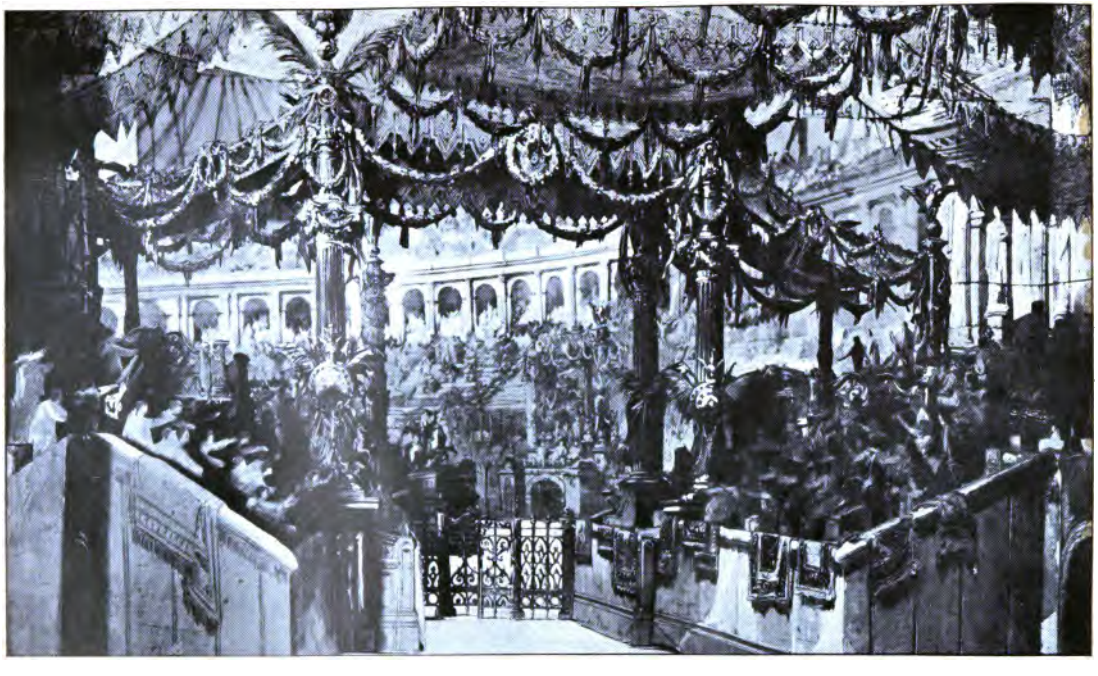
« Moi — je te réclame ma réputation et celle de mon mari.

« Viens nous la *rendre*. »

(III, p. 254, « 21, Place de la Madeleine, Paris, le 21 octobre, 1874. »

1. Lettre à Mlle G. (18 octobre), citée par M. C. Bellaigue, *Gounod*, p. 152-153.

Digitized by Google



POLYEUCTE (1879) : MAQUETTE DU DÉCOR DU CIRQUE (Archives de l'Opéra).

Digitized by Google

Digitized by Google

Vers la Toussaint, la réconciliation était un fait accompli, le malentendu dissipé, et le compositeur reprenait enfin la vie familiale dans sa demeure de la rue de La Rochefoucault. Tandis que les journaux ne cessaient de s'amuser de l'aventure de la « blonde Anglaise » avec Gounod, ils s'occupaient aussi de ses œuvres qui, peu à peu, allaient conquérir, ou reconquérir, toutes les scènes lyriques de Paris.

A l'Opéra, incendié dans la nuit du 28 octobre, *Faust* continuait à triompher, dans la salle de Ventadour, en attendant d'être transporté au nouvel Opéra du boulevard des Capucines. Le 18 octobre 1874, Mme Patti chantait, pour la première fois, à Paris, le rôle de Marguerite et les amateurs comparaient son interprétation avec celle de la Nilsson ou de Mme Carvalho, l'inoubliable créatrice du rôle.

A l'Opéra-Comique, *Mireille* reparaissait, à peu près dans sa première version, le 10 novembre. Mme Carvalho l'interprétait, à côté de Mmes Chevallier, Galli-Marié, Nadaud; de MM. Duchesne, Melchissedec et Ismaël. Le chœur des moissonneurs avait été supprimé, le tableau de la ferme tout entier remplacé par une suite de scènes plus intimes. L'air : *Trahir Vincent* était reculé au quatrième acte; mais le fameux défilé des noyés, dans la nuit de la Saint-Médard, présentait toujours les mêmes difficultés de mise en scène... Le succès du premier acte fut assez franc; Mme Carvalho recueillit de nombreux applaudissements après sa valse chantée, le duo de Magali, le finale du second acte, la chanson du pâtre remportaient aussi leur succès. La presse approuvait cette reprise, sans trop d'enthousiasme d'ailleurs. Seize représentations en 1874 et sept au début de l'année suivante prouvèrent que le public n'appréciait pas cet ouvrage, si populaire aujourd'hui, à son véritable mérite.

A la Gaîté, Offenbach faisait une reprise de *Jeanne*

Digitized by Google

d'Arc (21 janvier), avec les interprètes de la création, sauf pour le rôle d'Agnès Sorel, confié à Mlle Vannoy. Cette reprise promettait une série de représentations heureuses, disait MM. Noël et Stoullig, mais « la vaillante artiste (Lia Felix) qui personnifiait en elle l'héroïne et le succès de la pièce, tombe assez sérieusement malade pour qu'on ne puisse plus compter sur elle », et *Jeanne d'Arc* disparut de l'affiche après neuf représentations seulement[1]. Ç'avait été la définitive rentrée de Gounod à Paris, et, le jour de la répétition générale, le chef d'orchestre, Vizentini, lisait aux applaudissements de tous les artistes un télégramme d'Offenbach témoignant de la joie qu'il éprouvait à reprendre l'œuvre de l'auteur des chœurs d'*Ulysse*, dirigés jadis par lui à la Comédie-Française. Pour la première fois, Gounod avait la joie d'entendre son dernier ouvrage dramatique. Deux semaines plus tard, le 14 février, Charles Lamoureux qui venait de fonder l'*Harmonie sacrée*, faisait entendre *Gallia* au Cirque d'été : l'auteur était présent; Lamoureux l'apercevant dans la salle, le fit venir devant l'orchestre, et toute l'assistance applaudit frénétiquement le maître, qu'elle était heureuse de voir enfin de retour dans sa patrie[2].

Mais un autre événement agitait le monde musical parisien et Paris tout entier. Le 5 janvier, le nouvel Opéra du boulevard des Capucines avait été inauguré par une représentation de fragments de maîtres français ou de l'École française. On devait chanter la scène de l'église de *Faust* dans un décor de *Guillaume Tell*, avec Mlle Nilsson et M. Gailhard; soit indisposition réelle, soit caprice, la cantatrice ne pouvant paraître, il fallut supprimer le fragment de Gounod, et *Faust* n'apparut sur la scène de Charles Garnier, que le 30 mai, dans la soirée de gala donnée au profit de l'œuvre des

1. Noel et Stoullig, *Annales du Théâtre*, I (1875), p. 300 et 315.
2. *Idem, ibid.*, p. 531.

Digitized by Google

pupiles de la guerre : cette fois, le troisième acte fut joué dans un décor de *Guillaume Tell*, par Vergnet, Manoury et les chœurs; puis la scène de la prison et le trio du cinquième acte, par Mme Carvalho, Vergnet et M. Gailhard; suivis de deux morceaux inédits de Gounod : le *Memorare du Soldat* pour voix de basse et chœur d'hommes et l'*Hymne à sainte Cécile*, avec Remenyi dans le solo de violon. Mme Carvalho, accompagnée par tous les premiers violons, fit entendre, le même soir, le populaire *Ave Maria*[1].

Chez Pasdeloup, *Gallia*, dont les soli étaient chantés par Mme Fursch-Madier, produisait « beaucoup d'effet ». Mais le vendredi saint, au concert spirituel du Conservatoire, *la Salutation angélique*, interprétée, par Mme Barthe-Banderali, faisait « le fiasco le plus caractérisé de la saison. Ce cantique insignifiant et banal, disent les *Annales du Théâtre*, n'obtient même pas un petit bravo de politesse ». Colonne, au Concert National

1. *Ann. du Théâtre*, I, p. 9-11 et 27. Ce festival provoqua un petit incident entre Gounod et l'orchestre de l'Opéra. Les organisateurs avaient demandé au maître de conduire l'orchestre, et Deldevez lui-même l'en avait prié. Les musiciens, pour respecter une tradition séculaire, s'opposèrent à cette exception en faveur de Gounod, qui s'empressa de se rendre à leurs raisons. Des lettres très cordiales furent échangées entre Gounod et Deldevez, et lorsque le compositeur se présenta à la répétition de ses œuvres, il fut accueilli par une chaude ovation de la part de l'orchestre. « Vous voyez, mon cher Gounod, dit Halanzier, vous voyez par l'accueil qui vous est fait ici, que, dans tout ce qui s'est passé, il n'y a jamais rien eu qui pût être interprété contre vous personnellement, et que vous ne comptez dans l'orchestre de l'Opéra, comme dans toute la maison, que des admirateurs et des amis. — Je ne doutais pas, Messieurs, repliqua Gounod, de vos sympathies. Je n'ai pas à me reprocher d'avoir tenté de troubler les habitudes de la maison. On m'avait demandé mon œuvre et ma personne, j'ai été apporté à l'Opéra comme par une vague. Vous avez des traditions que je ne veux ni apprécier, ni juger. Maintenant que nous voilà, vous et moi, à notre place, nous allons faire ensemble de la musique, et j'espère que ce petit incident n'altérera pas nos sentiments de mutuelle amitié. »

Gounod avait déjà traité cette question des *Compositeurs chefs d'orchestre*, dans *le Ménestrel* (cf. *Autobiographie*, p. 100-112), et avait montré l'absurdité de la *coutume* et des *préjugés* qui écartent des maîtres de la direction de leurs ouvrages dramatiques. On se rappelle qu'il avait déjà dû vaincre l'opposition de l'orchestre lorsqu'il avait voulu diriger *Gallia* à Saint-Eustache. (Voir ci-dessus, p. 133, n. 1.)

Digitized by Google

devenu les Concerts du Châtelet, dirigeait, le même vendredi saint, *Jésus sur le lac de Tibériade*[1].

« Tout le mérite de ce petit ouvrage, disait Octave Fouque, consiste dans l'application de procédés déjà connus. Certains de ces procédés appartiennent en propre à M. Gounod et nous aurions mauvaise grâce à lui reprocher d'en user. Nous n'étonnerons d'ailleurs personne en disant qu'il s'en sert avec une sûreté et un tact parfaits. Cela est clair, sobre, parfois vigoureux : le choral de la fin est surtout d'un très bel effet[2]. »

« Il est impossible, cette fois, de rien trouver de plus usé que le récit du baryton, et de plus banal, que le morceau d'harmonie imitative par lequel le compositeur a cherché à représenter la tempête sur le lac. Le public juge avec raison que M. Gounod aurait bien dû s'épargner un pareil échec, prévu dès la répétition générale. Pourquoi faut-il que les erreurs des hommes de talent soient plus grandes que celles des autres? » se demandent les auteurs des *Annales*[3].

Gounod passait l'été à Dieppe, d'où il écrivait à Mme de Ségur : « J'ai bien fêté le 8 *juin,* qui est à la fois le jour de naissance de Jean et l'anniversaire de mon passage de la mer Rouge[4] », faisant allusion à son retour d'Angleterre. En septembre, il revenait à Paris, pour la reprise solennelle de *Faust* au nouvel Opéra (le 6). C'était la 168e représentation de cet ouvrage à ce théâtre

1. *Annal. du Th. et de la Mus.*, I, p. 521, 507 et 527. Ces deux petits ouvrages avaient été composés à Londres et récrits par Gounod, l'été précédent.

2. *Le Ménestrel*, 29 mars 1875.

3. *Annales du Th. et de la Mus.*, I, p. 527. Gounod faisait exécuter vers le même temps, à Notre-Dame, sa nouvelle *Messe du Sacré-Cœur*, par l'Association des Artistes musiciens (25 mars).

4. Lettre inédite, du 10 juin 1875. Le 5, Gounod avait assisté aux obsèques de son jeune disciple, Georges Bizet, mort l'avant-veille. Après le service à la Trinité, au cimetière Montmartre, il prit la parole, à la suite de son collaborateur Barbier et de Du Locle. « Il ne put prononcer que quelques paroles, l'émotion lui brisait la voix. » (Pigot, *G. Bizet*, p. 200 et la note.)

Digitized by Google

(si l'on ne tient pas compte des fragments exécutés le 30 mai et le 3 juillet 1875), et la 480e à Paris.

Chanté par MM. Vergnet, Gailhard et Manoury; Mmes Carvalho, Daram et Geismar; le divertissement dansé par Mlles Fonta, Mérante et Montaubry; les décors peints par Cambon, Daran, Lavastre, Despléchin, Rubé et Chaperon, *Faust,* dans son nouveau et somptueux cadre, ne fut pas moins applaudi que naguère. Mme Carvalho remportait son habituel triomphe dans ce rôle de Marguerite « qui est bien sa propriété, car elle l'a créé et y restée inimitable, écrit son biographe. Elle le chanta avec un art merveilleux et une habileté consommée[1] ». Mlle Daram fut, comme autrefois, au Théâtre-Lyrique, un charmant Siebel. Dans *Faust,* M. Vergnet se montrait agréable chanteur et comédien bien insuffisant. M. Gailhard faisait sonner son excellente voix de basse dans la ronde du *Veau d'or,* mais ne donnait pas assez de relief au personnage de Méphistophélès. M. Manoury tenait convenablement celui de Valentin. Mais ce qui fit le plus d'effet, fut le chœur des soldats, accompagné d'une musique militaire « heureusement rétablie ». Et, si le décor du jardin paraissait « d'un vert un peu trop criard, le décor du Retour des soldats, œuvre de feu Cambon », était jugé d'un effet très pittoresque, vraiment très réussi, et unanimement admiré[2].

Quelques jours plus tard, Gounod, dont les démêlés avec Mme Weldon défrayaient encore la chronique, recevait des mains de son ami Oscar Comettant le manuscrit de *Polyeucte,* un cahier de notes relatives à *Rédemption,* un fragment de la *Messe instrumentale,* la partition de *Georges Dandin* et le livret de *Polyeucte,* de Jules Barbier. Les négociations duraient depuis

1. E.-A. Spoll, p. 95. *Mme Carvalho.* La *Neue Zeitschrift* annonce le 17 septembre (p. 372) « que Gounod a composé un oratorio de *Sainte Geneviève* ». Le texte lui avait été proposé par l'abbé Freppel.
2. Noel et Stoullig, *Annales du Théâtre,* I, p. 32-34.

Digitized by Google

plus d'un an, par l'intermédiaire d'avoués et de l'ambassade de France à Londres. Gounod avait, en dix mois, récrit toute sa partition de *Polyeucte,* et s'était vu obligé de prendre un repos absolu, après cet effort, lorsque, le 13 septembre, Oscar Comettant reçut d'Angleterre, le « colis précieux », dont parlaient bientôt tous les journaux de Paris. « J'écrivis immédiatement à la famille du maître, qui m'apprit que M. Gounod est encore à la campagne et qu'il reviendra dans quelques jours, raconte Comettant. Gounod se reposait alors auprès de son vieil ami, l'abbé Gay, l'un des artisans de sa délivrance. » En octobre, il revint à Paris, et, en compagnie de son avoué, s'empressa de rendre visite à Oscar Comettant. En sortant de chez le dépositaire du « colis précieux », Gounod, tout à la joie d'avoir recouvré ses manuscrits, fit un faux pas, en descendant le perron, et « alla tomber lourdement, l'épaule gauche sur l'escalier qui se trouvait à droite du perron. Le choc fut d'une violence extrême. L'épaule se désarticula, quelques muscles furent déchirés et l'humérus a subi un écrasement, suivant l'expression du chirurgien », écrivait Comettant à ses amis Mangeot, de Nancy[1]. Le docteur Péan, appelé immédiatement, lui donna ses soins, ainsi que le docteur Blanche, et après quelques jours de soins vigilants, au domicile de ses amis, Gounod put se remettre sur pieds. Au commencement de novembre, il rentrait rue de La Rochefoucault.

« Que voulez-vous, disait-il sur son lit de douleur, Polyeucte a souffert pour sa foi; je puis bien à mon tour souffrir pour *Polyeucte!* »

Le 29 novembre, l'Opéra reprenait *Don Juan,* le chef-d'œuvre auquel Gounod faisait remonter avec reconnaissance son initiation musicale. Mozart non

1. Lettre inédite. Cf. G. Weldon, III, p. 277, à la fin. Articles du *Gaulois,* de *l'Événement,* du *Siècle,* de *la Liberté* et réponse de Mme Weldon (du 19 sept. au 27); cf. *La destruction* (?) *du « Polyeucte » de Ch. Gounod.*

Digitized by Google

seulement l'intéressait en l'occurrence, mais encore la doña Anna qui débutait ce soir-là, Mme Gabrielle Krauss, entourée d'un remarquable groupe d'artistes : Mmes Carvalho et Gueymard ; MM. Faure, Gailhard, Vergnet, etc[1]. Au sortir de la représentation, Gounod, qui cherchait une Pauline, pour son *Polyeucte*, déclara : « Mme Krauss comprend profondément la musique de Mozart. » Et c'est elle qui incarnera l'héroïne de Corneille et de Jules Barbier, qui créera *le Tribut de Zamora*, et qui reprendra *Sapho*.

Polyeucte! On en parlait beaucoup au début de l'année suivante. On disait que Gounod avait naguère demandé l'engagement de Patti et de Nicolini pour l'interpréter, mais qu'il se contenterait maintenant de M. Salomon, avec Mlle de Reszké ou Mlle Krauss, dont les débuts avaient fait sensation. On prétendait aussi qu'aux conditions qu'il exigeait, il en était une à laquelle il semblait tenir absolument : la direction de l'orchestre aux premières représentations, comme venait de faire Verdi pour *Aïda*[2]. Mais Gounod laissait dire, et se contentait de revoir la partition de son opéra qu'il terminait le 15 avril, à l'exception du prélude symphonique, de l'entrée de Sévère, et du ballet, qui furent écrits au cours des répétitions[3].

Chez Pasdeloup, un *Offertoire* pour orchestre, exécuté sous sa direction (5 mars), « n'obtenait qu'un succès d'estime. M. Gounod prenait sa revanche huit

1. Cette reprise fut particulièrement brillante. Quatorze représentations de *Don Juan* furent données en 1875, et vingt-sept en 1876.

2. *Annales du Théâtre*, II, p. 20 et 22.

3. Au concert, on exécutait : les 5 et 12 décembre, au Conservatoire, *Près du fleuve étranger*; chez Pasdeloup, le 14 avril (concert spirituel), Gounod dirigeait lui-même un nouveau *Requiem* de sa composition. Le *Quid sum miser*, morceau éminemment poétique, était bissé à l'unanimité; « l'auteur de cette œuvre remarquable était l'objet d'une ovation des plus méritées ». (*Ann. du Th. et de la Mus.*, II, p. 781.) Le 25 avril, au festival franco-américain, un chœur exécuté, sous la direction de Gounod, par 600 orphéonistes : *la Liberté éclairant le monde*, ne remporta qu'un succès d'estime. A la séance annuelle de l'Orphéon (14 mai, au cirque des Champs-Élysées), Bazin dirigeait la pastorale *Dans une étable*.

Digitized by Google

jours après avec les belles strophes de *Sapho*, que faisait admirablement valoir la splendide voix de Mme Engalli (princesse Nadège Engalischeff), récemment engagée au Théâtre-Lyrique [1] ». L'Opéra-Comique lui offrait bientôt une autre revanche, en reprenant, en deux actes, *Philémon et Baucis*, abandonné depuis la clôture du Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet. « Gounod surveille les études avec une grande attention. A la répétition générale, il est très chaudement accueilli par l'orchestre et se déclare fort satisfait de l'interprétation de son œuvre, montée en moins de quinze jours par M. Constantin. » La première représentation eut lieu le 16 mai [2].

Philémon, interprété par MM. Nicot, Bouhy, Giraudet et Mlle Chapuy [4] n'eut que huit représentations sous la direction Du Locle, qui prit fin le 31 mai, après la dernière représentation de *Piccolino*. Après un interim, assuré par Vaucorbeil pendant la fermeture inopinée du théâtre, la salle Favart rouvrit le 30 septembre, sous la direction de Carvalho, qui avait choisi comme chef d'orchestre Charles Lamoureux [4], à la place de Constantin.

1. *Annales du Théâtre*, II (1876), p. 781.

2. *Idem, ibid.*, p. 205-208. « Cette première soirée est un triomphe pour Gounod... Mais, ainsi que le fait fort bien remarquer M. Adolphe Jullien, cet ouvrage vaut surtout par la grâce des idées mélodiques, par le charme des détails, par les harmonies ingénieuses et la distinction parfois un peu cherchée. Or, ces qualités de forme et de style, cette instrumentation ciselée ne suffisent pas à faire vivre au théâtre une composition, où, à proprement parler, il n'y a pas de pièce, partant nul intérêt; où la musique, toute jolie qu'elle fût, devait nécessairement manquer de chaleur d'élan passionné, surtout de variété dans les couleurs ou l'accent, et paraître monotone à la longue... Ainsi s'expliquent l'échec de cet ouvrage : l'origine et sa mise à l'écart pendant seize ans. Ainsi s'expliquera la courte durée de la reprise actuelle, intéressante cependant pour les esprits délicats, enclins à la douce rêverie, mais peu attrayante pour le grand public. » (*Annal. du Th. et de la Musique*, II p. 207-208.)

3. Aujourd'hui Mme la générale André.

4. Charles Lamoureux, né à Bordeaux le 28 septembre 1834, mort à Paris le 21 décembre 1899, élève de Girard, et de Leborne, violoniste à l'Opéra, avait fondé l'*Harmonie sacrée* en 1873. Il fut de 1872 à 1878, second chef de la Société des Concerts.

Digitized by Google

En apportant à l'Opéra-Comique une partie de son ancien répertoire du Lyrique, Léon Carvalho se gardait d'oublier ses anciens auteurs. Il commandait immédiatement à Gounod une partition nouvelle. Gounod choisit un sujet que Meyerbeer avait, en 1837, commencé de traiter sur un livret de Saint-Georges, tiré du célèbre roman d'Alfred de Vigny : *Cinq-Mars*. Mais le travail avait été abandonné, le livret rendu à ses auteurs, et, bien « des années plus tard, dit Ernest Reyer, Gounod avait été sollicité par M. de Saint-Georges d'accepter la succession de Meyerbeer. Malheureusement, le langage persuasif de l'aimable librettiste fut sans effet auprès de l'auteur de *Faust*, qui rendit le poème après l'avoir lu, ce qui lui laissait toute liberté de traiter le sujet plus tard[1] ».

Le livret du nouveau *Cinq-Mars* était de Paul Poirson pour le sujet, et de Gallet pour l'adaptation scénique. En six mois à peine, la partition était terminée; Gounod y travaillait l'été à Morainville et à Dieppe, en même temps qu'à une nouvelle messe, dite *du Sacré-Cœur de Jésus*, et partait l'achever dans le Midi, à Cannes.

Le 22 novembre, à Saint-Eustache, lors de la fête annuelle de Artistes Musiciens, Gounod dirigeait lui-même la *Messe du Sacré-Cœur;* reprise, le dimanche 26, au concert du Châtelet, il en faisait bisser

1. Cité par H. Eymieu, *L'Œuvre de Meyerbeer*, p. 59-60.

2. « La messe inédite de M. Gounod... est sans contredit une œuvre estimable dans son ensemble, remarquable même dans quelques-unes de ses parties, mais qui n'ajoutera rien, croyons-nous, à la gloire de l'auteur de *Faust*. On retrouve dans cette nouvelle production du maître les mêmes procédés et les mêmes effets qui ont fondé la fortune de ses œuvres antérieures. Sans doute sa mélodie est toujours aussi pénétrante, ses combinaisons harmoniques sont aussi ingénieuses, et il atteint toujours le point culminant de la sonorité par des progressions savamment et habilement ménagées. Ces grandes qualités constituent la personnalité du musicien, et c'est justement pour cela qu'elles paraissent insuffisantes aujourd'hui, car elles n'ont plus le prestige de l'inattendu et de la nouveauté. De là l'espèce de déception qu'a produite l'exécution de la nouvelle messe. » (Noel et Stoullig, *Annal. du Th. et de la Mus.*, II, p. 805.)

Digitized by Google

le morceau capital, l'*Offertoire*, par une assistance enthousiaste[1].

L'Opéra-Comique, tout en répétant *Cinq-Mars*, dont la lecture aux artistes fut faite le 10 janvier 1877, avait repris *Philémon et Baucis* (24 février) : Mlle Donadio-Fodor, qui remplaçait Mlle Chapuy, faisait dire à MM. Noël et Stoullig, qu'il faut que les mélodies de Gounod soient « bien charmantes pour n'avoir point complètement disparu dans cette interprétation défectueuse[2] » ; Dufriche succédait à Bouhy ; Nicot et Giraudet conservant leurs rôles respectifs. Quatorze représentations en 1877 marquèrent cette reprise.

Carvalho s'était engagé à monter *Cinq-Mars* en l'espace de deux mois. Il tint parole, ou presque, malgré des difficultés nombreuses, dont la moindre n'était pas le choix des interprètes. Une première distribution comprenait Dereims, Queulain, Barré, Maris, Mlles Chevrier, Vergin, etc. Au cours des répétitions, le rôle de Marion Delorme passa de cette dernière (Mme Colonne), à Mme Franck-Duvernoy, celui du conseiller de Thou fut attribué à Stéphanne, Dereims resta Cinq-Mars, Barré, le vicomte de Fontrailles, le roi, Alf. Maris, Mlle Chevrier, la princesse de Gonzague. Les répétitions à l'orchestre commencèrent le 5 mars. Carvalho n'avait rien épargné pour monter avec éclat la partition nouvelle de Gounod ; il y avait dépensé, disait-on, cent mille francs ; aussi demandait-il, avec succès, au ministre d'élever le prix des premières places de la

1. Le lendemain, il adressait à Colonne cet ordre du jour :

« Mon cher Colonne,

« Je tiens à vous laisser un témoignage écrit de la satisfaction que m'ont causé l'accueil, la tenue, la bonne discipline et le talent de votre excellent et admirable orchestre. Veuillez, mon cher ami, le dire encore de ma part à vos chers artistes, et prendre pour vous dans mes vives et sincères félicitations, la part si légitime qui revient au vaillant général dans les victoires de la jeune et vaillante armée.

« Ch. Gounod. »

2. *Annales du Théâtre*, III (1877), p. 138.

Digitized by Google

salle Favart, tandis que se poursuivaient les dernières études. La première représentation eut lieu jour pour jour, un mois après la première répétition d'orchestre; *Cinq-Mars* fut joué le 5 avril.

« Cette première-la, écrivait le « Monsieur de l'Orchestre » du *Figaro,* peut compter parmi les plus belles de l'année. Les illustrations de toute sorte garnissent la salle de bas en haut. J'ai vu un académicien, M. Legouvé, aux secondes loges et un gommeux des plus connus à la troisième galerie. M. Halanzier est dans une loge. M. Pereire, que je n'ai jamais rencontré à aucune première, est dans une avant-scène avec sa famille. Je crois que tous les compositeurs de Paris ont trouvé moyen de se caser dans la salle, les grands, les moyens et les petits; les uns, bien en vue, au balcon; les autres, effacés, sur de malheureux strapontins. Les auditeurs de musique aussi sont au grand complet.

« On se raconte que la partition de *Cinq-Mars* a été achetée *cent mille* francs par M. Grus, un millionnaire qui est éditeur par vocation et amour de l'art.

« La somme est rondelette. Il est vrai que la popularité de M. Gounod à l'étranger est si grande que, dès maintenant, M. Grus a vendu son édition trente-trois mille francs en Allemagne [1]. »

« M. Gounod s'il n'a mis que cinquante-neuf jours à écrire sa partition de *Cinq-Mars*, disait E. Reyer [2], n'a pas dû regretter de n'y avoir pas employé plus de temps. On a écouté sa nouvelle œuvre avec toute l'attention, tout l'intérêt que commandent un talent des plus élevés, des plus sympathiques, un nom rendu célèbre par une longue série de succès. On l'a écoutée et on l'a applaudie. Dois-je l'analyser? Et pourquoi? La manière du maître nous est connue, nous avons

1. *Les Soirées parisiennes,* 1877, p. 168-169. Cf. *Annales du Th.*, III, p. 129-130. La partition avait été acquise par Schott pour Allemagne. Pour l'Italie, Mme Lucca, la cantatrice, l'avait payée 60.000 francs.

2. Reyer avait été élu en novembre 1876 à l'Académie des Beaux-Arts, à la place de Félicien David.

Digitized by Google

signalé en maintes occasions la pureté de son style, l'élégance de ses harmonies, la distinction de formules qui sont bien à lui et que ses imitateurs n'ont point encore vulgarisées; en maintes occasions, nous nous sommes inclinés devant sa science sans limites, devant sa prodigieuse habileté; nous avons vanté l'élévation, le charme de son inspiration, la puissance, le coloris, toutes les délicatesses, toutes les surprises ingénieuses de son instrumentation. Qu'importe à quelles doses nous retrouvons dans la partition de *Cinq-Mars* tant de richesses, tant de dons heureux, tant de qualités rares! Et de quel droit, moi indigne, viendrais-je dire au maître que j'aime et que j'admire : ici je vous reconnais à peine; ici vous avez faibli? Si la critique a ses franchises, si elle a ses privilèges, c'est surtout dans l'intérêt des talents nouveaux qu'elle doit les exercer. »

Après toutes ces précautions oratoires, Reyer énumérait « les pages saillantes » de la partition aux lecteurs des *Débats*[1]. Son jeune confrère Victorin Joncières, le critique wagnérien de *la Liberté*, s'exprimait avec non moins de prudence, mais avec plus d'ironie :

« La partition de M. Gounod est d'une grande limpidité; c'est évidemment de toutes ses œuvres la moins complexe. Il a sans doute cherché la grandeur dans la simplicité. Ajoutons qu'il l'a rencontrée souvent, et qu'il est arrivé à obtenir de très grands effets avec une sobriété de procédés remarquable. Du reste, si l'idée est toujours très simple, si la mélodie est constamment en dehors, il l'a entourée de toutes les séductions d'une instrumentation merveilleuse d'habileté, sonorité tantôt vaporeuse et poétique, tantôt puissante et passionnée[2]. »

Oscar Comettant, l'un des fidèles de Gounod, n'était pas éloigné de qualifier *Cinq-Mars* de chef-d'œuvre, dans son feuilleton du *Siècle :*

1. Feuilleton du *Journal des Débats*, 15 avril 1877.
2. *La Liberté*, 9 avril 1877.

Digitized by Google

POLYEUCTE : PRINCIPAUX PERSONNAGES; AQUARELLES DE LACOSTE (Archives de l'Opéra).

* *

Digitized by Google

Digitized by Google

« Tout est si bien à sa place dans l'œuvre nouvelle de Gounod, chaque personne dit si bien ce qu'il doit dire, un équilibre si parfait règne dans l'architecture de la partition qu'il semble qu'il n'en pourrait pas être autrement. C'est le comble de l'art que cette unité sereine et magistrale qui résulte d'une imagination si merveilleusement réglée, si indépendante dans sa force, qu'elle dédaigne l'emploi de l'*imprévu*, de l'*étonnant*, de l'*excentrique* pour ne se servir que de l'idée vraie, présentée sous la forme d'une rigoureuse logique et d'une honnête déduction[1]. »

Au *Ménestrel*, son directeur Heugel (Moreno) s'exprimait avec moins de rhétorique, mais avec presque autant d'enthousiasme qu'Oscar Comettant :

« Affranchi de la poétique sévère, trop étroite et trop conventionnelle peut-être du grand opéra, ayant le droit, par la nature de son sujet, de passer tour à tour d'un mode à l'autre, il semble au premier abord, que *Cinq-Mars* doive offrir à l'oreille une grande variété de style et de fréquents contrastes. Il n'a certes pas tenu au talent si fin et si souple de M. Ch. Gounod qu'il en fût ainsi. Comparez, par exemple, les élans dramatiques du trio du troisième acte avec les ciselures archaïques du ballet, rapprochez les chœurs élégants des courtisans de la grande scène de la Conspiration, et vous comprendrez alors ce qu'il y a de passion dans cette âme enthousiaste, ce qu'il y a d'esprit dans cette tête gauloise, ce qu'il y a d'adresse dans la main de ce maître ouvrier, l'un des plus forts musiciens, sans conteste, de ce temps-ci[2]. »

Bénédict (Jouvin) paraissait à peu près du même avis, lorsqu'il disait dans *le Figaro*, que la partition de Gounod alliait « les qualités fortes aux accents suaves[3] ». Mais parmi les adversaires de Gounod, le

1. Feuilleton du *Siècle*, 9 avril 1877.
2. *Le Ménestrel*, 8 avril 1877.
3. *Le Figaro*, 6 avril 1877.

Digitized by Google

meyerbeerien Blaze de Bury, observant que les librettistes avaient « emprunté la couleur et le pathétique à *Marion Delorme* », ce dont il leur savait « le plus de gré », avouait ne rien connaître, « dans l'œuvre si ondoyante et si diverse de M. Gounod, de plus personnel.

« Il semble que ce talent ingénieux à l'excès, habile à toutes les adaptations, cet esprit travaillé de curiosités et velléités sans nombre, ait enfin marqué sa limite. Cette fois au moins son sujet ne dépassait pas sa puissance... La musique de M. Gounod est à son aise dans cette action toute romanesque et dont les figures héroïques, si l'on veut, ne s'élevaient point jusqu'au type. »

Puis, cherchant dans l'examen de la partition, des réminiscences d'œuvres connues, Blaze de Bury récapitulait : « au premier acte, nous avons eu le duo des adieux, comme dans la *Lucia;* au second, la conjuration et le bal, comme dans *les Huguenots;* au troisième, voici *la Partie de chasse de Henri IV,* en attendant la prison du *Trovatore,* au quatrième. Impossible d'imaginer en fait de *poncif* quelque chose de mieux réussi, de plus complet[1] ».

« Un journal avouait que le tapage fait autour de *Paul et Virginie* avait singulièrement excité l'émulation de M. Gounod, et il ajoutait que le propre des belles œuvres est d'en faire éclore d'autres. Judicieuse parole, que l'histoire a mainte fois confirmée et aussi souvent démentie, mais qui se trouve évidemment vraie dans le cas présent, car il est tout naturel que *Paul et Virginie* ait produit *Cinq-Mars.* »

M. Adolphe Jullien, qui s'exprimait ainsi dans *le Français,* ajoutait :

« Voilà, en somme, dix ans que l'auteur de *Roméo* n'a produit un opéra, et il faut avoir entendu *Cinq-Mars* pour discerner quel travail de désagrégation

1. *Revue des Deux-Mondes,* 15 avril 1877, p. 919-924.

Digitized by Google

s'est produit dans le style de M. Gounod, chez qui la mélodie et l'orchestration allaient autrefois si bien d'accord, et auquel on pouvait reprocher plutôt trop de recherche et de fini dans les détails. Non seulement sa pensée se meut aujourd'hui dans un cercle très restreint de formules qui le rejettent constamment sur des œuvres antérieures, mais sa phrase musicale, aussi bien au chant qu'à l'orchestre, est continuellement formée des mêmes unissons, auxquels il a eu déjà cent fois recours[1]. »

Cinq-Mars avait été répété et fut dirigé, à l'origine, par Charles Lamoureux. Chef d'orchestre autoritaire, convaincu, dont les concerts de l'*Harmonie sacrée* avaient déjà fait pressentir la valeur, dont les *Nouveaux Concerts* devaient, en 1882, la révéler définitivement, Lamoureux avait déjà eu maille à partir avec Carvalho et Gounod pendant les répétitions de *Philémon*, trois mois auparavant.

« La réconciliation n'avait jamais été complète entre M. Carvalho — prenant fait et cause pour l'auteur de *Cinq-Mars*, — et son chef d'orchestre. Un nouvel incident se produisait, dans l'après-midi du 3 mai, à la dernière répétition de *Bathyle*[2], qui devait être représenté le lendemain. M. Lamoureux veut faire reprendre un passage qui ne lui paraît pas complètement sûr par ses instrumentistes; M. Carvalho s'y oppose formellement. Le chef d'orchestre insiste; le directeur maintient son refus. M. Lamoureux annonce alors qu'il donne sa démission. Cette démission est aussi facilement acceptée qu'elle a été donnée; ces deux messieurs paraissent ravis d'avoir trouvé un prétexte de se quitter. Il est seulement convenu tout d'abord que M. Lamoureux gardera ses fonctions jusqu'à ce qu'on lui ait trouvé un successeur; mais, le soir même, après le premier acte du *Cinq-Mars*, il quitte

1. Ad. Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui*, I, p. 138-143.
2. Opéra comique, en un acte, de Édouard Blau, musique de W. Chaumet.

Digitized by Google

brusquement le pupitre, laissant la direction de l'orchestre au second chef, M. Vaillard... M. Carvalho s'est hâté de profiter du départ de M. Lamoureux pour prier l'auteur de *Cinq-Mars* de consentir à se charger lui-même de la direction de son ouvrage. On pense bien que M. Gounod accepte avec empressement l'occasion qui lui est offerte de mettre en pratique son système favori : la recette ne peut que gagner à cette exhibition. C'est le 3 mai que M. Gounod conduit pour la première fois l'orchestre de l'Opéra-Comique; son apparition au pupitre est longuement applaudie. Le compositeur continue à diriger *Cinq-Mars* jusqu'au 21 mai où il est remplacé par le second chef d'orchestre, M. Vaillard... *Cinq-Mars* continue à être donné devant de fort belles salles. Plus de 3.000 exemplaires de la partition ont été enlevés chez l'éditeur M. Grus. *Cinq-Mars* ne disparaîtra de l'affiche, avec la fermeture annuelle du théâtre, que pour reparaître au mois de novembre avec de nouveaux morceaux ajoutés par M. Gounod : une ouverture plus développée, un air pour de Thou, et un final dramatique intercalé à la chasse du 3e acte. De plus, M. Gounod promet à l'Opéra-Comique un nouvel ouvrage dont le poème, tiré d'une ancienne pièce de Scribe, sera, comme pour *Cinq-Mars*, de MM. Paul Poirson et Louis Gallet. Le principal rôle féminin de ce futur opéra doit être confié à Mlle Chevallier, qui n'a pourtant pas donné à sa première création tout ce qu'on attendait d'elle[1]. »

Cinq-Mars, après avoir permis au théâtre de ne fermer que le 30 juin, au lieu du 1er, fut en effet repris, le 14 novembre, avec une certaine solennité ;

« Le théâtre s'est mis, ce soir, en frais d'illuminations. A l'extérieur, le cordon de gaz rayonne sur la façade et sur la place Favart, tandis que la salle est brillamment éclairée. M. Carvalho a donné l'ordre d'allumer

1. *Annales du Th. et de la Musique*, III (1877), p. 151-152.

Digitized by Google

les lampes des premières loges, ce qui ne se fait guère que dans les grandes circonstances; il a tenu à célébrer dignement la reprise de *Cinq-Mars*, qui n'a pas été donné depuis la fermeture du théâtre. La critique est à son poste et la salle est comble, malgré les préoccupations politiques du moment. Les modifications que le compositeur a cru devoir apporter à sa partition ne sont pas si considérables qu'on l'avait annoncé. Il n'y a pas plus d'ouverture que par le passé[1]. Le prélude consistait uniquement dans les accords de la marche du supplice qui commence la finale du dernier acte. Nous avons aujourd'hui une introduction qui contient le motif de la délicieuse cantilène : « Nuit resplendissante », sur lequel vient se greffer l'allegro du duo : « A ta voix le ciel s'est ouvert. » Une romance pour baryton au troisième acte, un quatuor intercalé au milieu du finale de la chasse, chanté par le père Joseph, Marie de Gonzague, le roi et l'ambassadeur de Pologne, repris ensuite par le chœur : tels sont les seuls morceaux ajoutés par le musicien. Faiblement interprétée, la romance a semblé banale; il en a été de même du quatuor, traité à la manière italienne, d'une coupe et d'une facture un peu bien usées... L'impression générale restait à peu de chose près, la même qu'au mois d'avril. Le premier acte et le dernier étaient encore ceux qui produisaient le plus d'effet. On redemandait le duo d'amour du dernier acte, plein d'élan et de passion, bien élevé par M. Dereims et par Mlle Chevrier. C'était là, d'ailleurs l'unique succès de la soirée[2]. »

Quant à la pièce dont les journaux attribuaient déjà

1. Gounod avait tenté de composer l'ouverture nouvelle à Morainville, d'où il écrivait à sa femme, le 9 août : « Je vais me mettre à mon ouverture de *Cinq-Mars* », et le 15 : « Je drogue après l'ouverture de *Cinq-Mars* qui ne vient pas, et si elle s'obstine à ne pas me répondre, je ne parlerai certes pas à sa place pour ne rien dire. »

2. *Annal. du Théâtre*, III, p. 166-167. L'opéra de Gounod fut joué 56 fois en 1877 et quatre fois seulement l'année suivante, puis disparut du répertoire. Les 25 premières avaient produit 171.561 francs.

Digitized by Google

le projet à Gounod et à ses nouveaux collaborateurs, c'était une *Charlotte Corday*, imitée de Ponsard, sinon de Scribe.

« Sur les traits pâles de « l'ange de l'assassinat », dit M.-C. Croze, le musicien s'exalte... Feu de paille que cet amour de Gounod pour la vierge cornélienne, délaissé en faveur d'une autre idole plus tendre :

« Il accourt un matin chez Gallet.

« — Avez-vous lu les *Lettres d'Héloïse?* Quelle merveille! Sa passion pour Abélard : voilà notre opéra.

« — Et Fulbert? dit le librettiste.

« — On peut s'en passer.

« — Il est bien temps!

« Et les deux amis de rire, puis de causer. Le drame prend corps, on en exclut les démêlés du héros avec... la censure et Gounod en examine tout le côté philosophique et religieux. Son âme d'ancien séminariste ressuscite; il vante les idées d'Abélard, voulant, comme ce dernier, mettre d'accord la raison et la foi. Il envoie même à son collaborateur le commencement d'un air :

« O Raison, puissance sublime,
« Sœur immortelle de la foi [1] ! »

Telle fut l'origine de *Maître Pierre,* opéra en cinq actes, qui ne fut jamais terminé, mais dont Gounod s'occupera l'année suivante.

L'année de l'Exposition, 1878, devait être celle de *Polyeucte,* comme 1867 avait été, à la fin de l'empire, l'année de *Roméo et Juliette* [1]. On parlait de la par-

1. *Le Figaro,* suppl. littér., 27 mars 1909, *Gounod inédit :* « *Maître Pierre* », par M. C. Croze. Voir le chapitre suivant. Cf. *Neue Zeits. f. Musik,* 19 janvier 1878 : « M. Gounod travaille à *Maître Pierre* », et Ad. Jullien, *Musique,* p. 274-279.

2. Le 10 avril 1877, l'Association des Artistes Musiciens faisait exécuter à Notre-Dame, la *Messe solennelle du Sacré-Cœur,* qui était reprise le surlendemain, à Saint-Eustache, au bénéfice de la caisse des Écoles. Le 4 août, à la distribution des prix du Conservatoire, Gounod recevait, des mains du ministre de l'Instruction publique, M. Brunet, la cravate

Digitized by Google

tition promise depuis tant d'années comme de la grande nouveauté que l'Opéra de Paris, sous la direction prospère de Halanzier, devait offrir aux myriades d'étrangers venus à Paris, du mois de mai au mois de novembre. Mais l'événement se fit attendre jusqu'à la fin de l'Exposition, l'Opéra réalisant, toute la saison, avec n'importe quel ouvrage du répertoire, le maximum de la recette.

Pendant que Gounod, en compagnie de son collaborateur Poirson, promenait son *Cinq-Mars* à Lyon, à Milan (où il eut peu de succès, le 19 janvier 1878[1]), et à Naples, puis à Buda-Pesth, — Halanzier faisait commencer les études de *Polyeucte*. Après quelques démêlés avec l'éditeur Lemoine qui, ayant payé la partition cent mille francs, prétendait exiger de l'Opéra cinq mille francs pour le matériel, Halanzier entrait, gratuitement, en possession de ce matériel le 8 décembre, et les études commençaient sous la direction de Hector Salomon; les rôles principaux étaient distribués à MM. Salomon, Lassalle, Menu, Couturier et Mlle Krauss.

de commandeur de la Légion d'honneur, comme « le juste prix des travaux d'un maître qui nous appartient tout entier ». Le 21 octobre, il inaugurait l'orgue de Cavaillé-Coll, qui venait d'être installé dans la nouvelle église de Saint-Cloud; Mme Fuchs chantait l'*Ave Maria* et les soli de *Gallia*. En août, à Morainville, il essayait d'écrire une ouverture pour *Cinq-Mars* (voir ci-dessus p. 173, note 1). En novembre, il était à Lyon et en Italie, pour les représentations de cet ouvrage. Le *Figaro* des 29 et 30 publiait des lettres de Mme Weldon (alors à Paris), et de Barbier, répliquant en l'absence du compositeur.

1. De Milan, le 8 janvier, Gounod écrivait : « Mon ténor est indiciblement brute; mais en revanche le baryton est une oie et la Marion une grue. » Et, après la première, retardée par la mort du roi Victor-Emmanuel : « Il y a dans *Cinq-Mars* des choses qu'on ne peut soupçonner à Paris et qui se révèlent absolument ici. »

Cf. *Neue Zeits. für Musik*, 18, 25 janvier et 8 février. D'après ce journal (25 janv., p. 51), *Cinq-Mars*, joué à Bruxelles le 11 janvier, y obtint un « succès très vif ». Tous les numéros furent accueillis avec grand applaudissement. » D'après Isnardon (*Le Théâtre de la Monnaie*, p. 570), il fut « reçu à la Monnaie avec la même froideur que *Paul et Virginie* », de Victor Massé. Les principaux interprètes à Bruxelles étaient Tournié, Devoyod, Lefèvre, Queyrel, Mme Fursch-Madier, Hamaekers, Lurie. « A peine un succès d'estime », d'après les *Signale* (janvier 1877, p. 123).

Digitized by Google

« On présumait alors que la première représentation de *Polyeucte* pourrait avoir lieu dans le courant du mois de mai. Puis on annonçait qu'elle serait donnée le soir même de l'anniversaire de la naissance de M. Gounod... Mais, au mois de juin, l'Opéra encaissera tous les soirs 20.000 francs avec n'importe quel opéra du répertoire, et le 1er juillet M. Halanzier laissera partir Mlle Krauss en congé, remettant au mois de septembre ou d'octobre l'apparition d'un ouvrage dont les recettes de l'Opéra n'auront alors aucun besoin [1]. »

L'ouverture prochaine de l'Exposition universelle rappelait Gounod en France. Il assistait, le 2 avril, avec M. Saint-Saëns, à l'essai des grandes orgues de Cavaillé-Coll, installées dans la grande salle du nouveau palais du Trocadéro, destinée à une « exposition musicale » des compositeurs français. Le 25 juillet, il y dirigeait, à la fin du concert, sa lamentation *Gallia*, dont les soli étaient chantés par Mlle Jenny Hove; un véritable triomphe lui fut décerné à la fin de l'exécution. Quatre jours auparavant, le dimanche 2 juillet, dans la même salle, le chœur des soldats de *Faust*, chanté par des centaines d'orphéonistes, avait été applaudi, toujours sous sa direction, par la salle entière enthousiasmée.

A l'Opéra, le retour de Mlle Krauss (en août) permettait de reprendre les études de *Polyeucte*, interrompues en son absence. Après deux mois de « *travaux forcés*, à la lettre », de « répétitions, coupures, ressemelages et becquets de toute sorte! », Gounod voyait enfin « ce monstre de *Polyeucte* [2] » prêt à passer le lundi 7 octobre [3].

Cette soirée, donnée devant tout ce que Paris comptait d'illustrations — la répétition générale avait eu lieu à huis-clos, suivant le principe de Gounod, — fut,

1. *Annales du Théâtre et de la Musique*, IV (1878), p. 5, note 1.
2. Lettre inédite à H. Lefuel, « St-Cloud, — 3 octobre 1878 ».
3. Le 4, *Philémon*, en trois actes, avait été joué à Vienne (Hofoperntheater). Voir Hanslick, *Musikalische Stationen*.

Digitized by Google

après neuf années d'attente, une déception presque générale. Les morceaux sur lesquels on comptait le plus, comme la marche triomphale du premier acte et le finale du baptême, au second, produisirent le moins d'effet : tout le succès alla à Mlle Krauss, qui jouait Pauline « en tragédienne admirable de gestes, d'attitude, d'expression, donnant de la valeur à la moindre phrase musicale, et disant avec le baryton Lassalle, de manière à le faire bisser à l'unanimité, le joli duo du second acte : *Soyez généreux,* qui rappelle le premier duo de *Mireille*... Quant à l'orchestration, elle était aussi simple que possible : rien que des blanches et des rondes, des tenues continuelles où tous les instruments jouaient à l'unisson : « J'ai voulu faire une fresque », avait dit Gounod[1].

On remarquait aussi le début d'une jeune danseuse espagnole, Mlle Rosita Mauri, « une Vénus blonde, qui a dansé avec une rare légèreté la mazurka du troisième acte. — Une mazurka en l'an 300 !... » Le quatrième et le cinquième ne semblaient pas à leur place au théâtre. « Trop de messes ! » telle était l'impression du public de la première représentation. La seconde n'était guère plus favorable, sauf cependant à la grande scène du baptême, « heureusement raccourcie » ; Salomon (Polyeucte), ne pouvant supporter le poids de son rôle, il fut doublé, dès la quatrième (4 octobre), par un jeune artiste, Sellier, qui alterna avec lui. Mais, ni Sellier, ni Mlle Krauss ne purent sauver la pièce, qui disparut du répertoire après vingt-cinq représentations[1].

La critique, pourtant, s'était ingéniée à défendre cette rentrée à l'Opéra du chef de l'Ecole française. Les plus ardents partisans de Gounod s'en tirèrent avec des éloges vagues, et durent insister sur quelques épisodes à succès. On rejeta l'échec sur le livret, « qui a, d'après Johannes Weber, l'inconvénient d'être emprunté à

1. *Annales du Théâtre et de la Musique*, IV (1878), p. 30-37.

Digitized by Google

l'antiquité et d'être un sujet de tragédie lyrique plutôt que d'opéra, en prenant ce mot dans le sens qu'il a maintenant.

«... *Polyeucte* est une œuvre où il y a des parties excellentes, mais qui est inégale pour deux raisons : d'abord, parce que Gounod n'a pas voulu s'écarter trop des formes et des formules de l'opéra ordinaire, quoique un sujet comme celui qu'il a traité l'exige tout particulièrement ; ensuite parce que ce sujet est de ceux qu'il vaudrait mieux ne pas mettre en musique. Le fanatisme ascétique de Polyeucte est presque aussi dangereux pour un opéra que l'héroïsme de Jeanne d'Arc[1].»

« Je m'imagine que M. Gounod après la lecture du *Polyeucte* de Corneille, en poète et en chrétien qu'il est, s'est pris d'enthousiasme pour une telle poésie et un tel drame, écrivait l'érudit Henri Lavoix (Savigny, dans *l'Illustration*). Il a été tourmenté par ce rêve, digne de lui, de se faire le traducteur, en musique, d'aussi nobles sentiments et de passions aussi chaleureuses. Mais dans la transformation subie dans le livret il n'a plus retrouvé le maître. Le grand inspirateur s'était éloigné, et le dieu avait touché terre... D'un livret sans grand relief dramatique est née une partition pleine de qualités hors ligne, mais qui, des plus soignées dans toutes ses parties, n'accentue nulle part vigoureusement les caractères et les situations. Partout le talent et le talent incontesté et incontestable du maître y est tout entier avec ses délicatesses, ses élégances, et quelques-unes de ses chaudes inspirations[2]. »

Victor Wilder, dans *le Ménestrel*, critiquait surtout la pièce, « sorte de compromis entre le drame sacré et le drame profane, une transition entre l'opéra et l'oratorio ». *Polyeucte* était, suivant un mot de Gounod lui-même, une « œuvre d'art *apostolique*. »

1. Feuilleton du *Temps*, 15 octobre 1878.
2. *L'Illustration*, 12 octobre 1878.

Digitized by Google

« Quoi qu'il en soit, constatons en abordant la partition, et sans abdiquer les droits de la critique, que nous nous trouvons devant une œuvre de maître qui impose le respect et commande l'admiration[1]. »

Le rédacteur anonyme du *Gaulois*, qui signait modestement « Georges », faisait deux remarques, sous le rapport de la forme :

« D'une part, il me semble que l'auteur de *Faust* ait cherché à se rapprocher des maîtres italiens par la coupe traditionnelle des morceaux ; de l'autre, il montre un souci de la déclamation qu'il n'avait jamais fait à ce point paraître et les duos, trios, cavatines, cantilènes, affectent de rester dans la donnée ancienne. Un récitatif précède chaque mélodie ; les ensembles, les duos viennent régulièrement après les récits et les solis rythmés. L'orchestre ne commente pas le chant à la façon de Wagner, — par exemple, — en reprenant des phrases déjà entendues, destinées à nous rappeler des personnages déjà vus ou des situations antérieures, mais bien à la façon de Gluck. Enfin, la part de la mélopée est considérable. Presque tous les vers de Corneille conservés dans le livret sont traités en mélopée. Tel est, entre autres passages, l'incomparable dialogue du troisième acte : « Où pensez-vous aller ? » En résumé si M. Gounod a eu dans l'esprit le souvenir d'un maître, c'est assurément à Gluck qu'il a songé[2]. »

« J'ai entendu reprocher à M. Gounod, à propos de la partition de *Polyeucte*, écrivait Reyer, de trop s'être souvenu de lui-même, d'avoir coulé ses inspirations dans un moule qui certainement est bien à lui, mais que l'on connaît de longue date ; en un mot, d'avoir fait du Gounod. Eh ! franchement, n'est-ce pas ce qu'il avait de mieux à faire ? D'autres se sont essayés

1. *Le Ménestrel*, 13 octobre 1878.
2. *Le Gaulois*, 10 octobre 1878. Le pseudonyme passe-partout de « Georges » était pris souvent par le directeur du *Gaulois*, Ed. Tarbé des Sablons.

Digitized by Google

à faire du Gounod, et s'y essayent encore. Mais jusqu'à présent j'aime mieux sa manière à lui : elle est personnelle.

« Donc, si on le retrouve dans *Polyeucte*, — et pour ma part j'aime à l'y retrouver — avec ses formules et ses cadences particulières, sa phrase correcte, élégante, ses fines ciselures et ses pures harmonies, avec sa science aimable et son charme pénétrant; si dans *Polyeucte* comme dans *Faust*, comme dans *Gallia*, comme dans *Mireille*, il affirme son style et garde sa personnalité, nous aurions vraiment mauvaise grâce à le lui reprocher et à nous en plaindre[1]. »

Tel n'était pas l'avis de Blaze de Bury qui, dans sa chronique de la *Revue des Deux-Mondes*, opposait d'abord Wagner, Spontini, Weber, Meyerbeer à Gounod et posait en principe que, « des qualités que le théâtre exige, M. Gounod n'en possède hélas ! aucune. Son style que les musiciens d'aujourd'hui, dans ce jargon d'atelier qu'ils empruntent aux peintres, appellent le gounodisme, son style seul est la négation du mouvement. Il s'écoute phraser, se *dilate* jusqu'à la pâmoison. Un moment ce gounodisme réussit; au lendemain des grands jours de Rossini et Meyerbeer notre désœuvrement s'éprit de ces demi-teintes et de ces langueurs, puis bientôt on s'en dégoûta, et l'heure vint où le public réédita pour M. Gounod le mot de Lord Palmerston à Napoléon III : « Décidément votre air de la reine « Hortense ne suffit plus à la situation, il faudrait « tâcher de trouver autre chose et d'accentuer. »

« Que faire en un pareil cas? un oratorio, un *Polyeucte;* s'abîmer dans la contemplation de l'être, nier résolument l'action, renoncer au drame comme le renard renonce aux raisins, bref, maximer son impuissance, ce qui vaudra toujours mieux que la reconnaître. A la bonne heure. Seulement quand on a de ces

1. Feuilleton du *Journal des Débats*, 15 novembre 1878.

Digitized by Google

LE TRIBUT DE ZAMORA (1881), AFFICHE DE L'ÉDITEUR DE LA PARTITION (Bibliothèque de l'Opéra).

* *

Digitized by Google

Digitized by Google

desseins sublimes à réaliser, c'est autre part qu'à l'Opéra qu'il faut aller... Le théâtre vit d'action, d'intrigues, de passions; mais si vous avez à nous entretenir de vos idées religieuses et de votre foi apostolique, écrivez de la musique sacrée et défiez-vous, même là, de ce philosophisme sentimental qui vous égare. »

D'ailleurs, pour Blaze de Bury, qui développait longuement cette thèse, *Polyeucte* n'était « ni un opéra ni oratorio[1] ».

« M. Gounod a exercé une légitime influence sur l'École française, écrivait M. Ad. Jullien; il a su bien combiner à dose digestible dans l'opéra le style et les ressources de la symphonie; c'est cette innovation, très habile, parce qu'elle était discrète, qui l'a fait traiter de compositeur inintelligible au début, puis qui a assuré le succès progressif de ses opéras. Aujourd'hui, il veut redevenir intelligible, comme l'entendaient ses juges d'autrefois, et il va si vite en besogne qu'on ne découvre presque plus aucun lien de parenté entre ses anciens ouvrages et les récents[2]. »

Polyeucte trouvait cependant deux défenseurs convaincus, dans *l'Art* et dans *le Siècle :* Vimenal et Oscar Comettant. En deux longs articles, très étudiés, le premier exposait l'intention du compositeur et détaillait cette partition, dans laquelle il avait été « tenté d'invoquer à la fois les deux muses déjà sollicitées séparément, la muse chrétienne et la muse païenne et de les mettre aux prises dans une même œuvre plus riche en contrastes et par suite d'autant plus forte...

« Après avoir créé toute une galerie de portraits de femmes, et caractérisé en musique les plus poétiques variétés de l'amour, le sacrifice héroïque de Sapho, la confiance de la Marguerite qui s'abandonne et les terreurs de la Marguerite abandonnée, la fougue juvé-

1. *Revue des Deux-Mondes*, 1er novembre 1878, p. 194-200.
2. Ad. Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui*, I, p. 145.

Digitized by Google

nile de Juliette, la naïveté et la piété de Mireille, les caprices et les raffinements de Balkis et jusqu'aux irrésolutions de Marie de Gonzague, comment n'être pas tenté de compléter la série par le portrait de Pauline, c'est-à-dire de l'amour conjugal qu'exalte le devoir et que passionne le malheur?

«... Nous saurons plus tard, concluait le critique de *l'Art*, si *Polyeucte*, qui ne fut pas le chef-d'œuvre de Corneille, doit être considéré comme le chef-d'œuvre de M. Gounod. Pour le moment, on peut dire que c'est un acte de foi entrepris avec courage, accompli avec un profond sentiment de la dignité de l'art, une œuvre, enfin, qui ne peut qu'ajouter à la renommée de l'auteur et à la gloire de l'école musicale française, dont il est aujourd'hui le plus illustre représentant[1]. »

Comettant, qui avait été le dépositaire du « colis précieux », arrivé d'Angleterre trois ans auparavant, étudiait la partition, la veille de la première, et rendait compte, huit jours plus tard, des seconde et troisième représentations :

« Plus on entend le dernier ouvrage de M. Gounod, plus on l'étudie la partition à la main, proclamait-il, plus on est persuadé qu'il restera comme l'un des plus caractéristiques de la nature toute d'impression de ce compositeur génial, de son style élégant et pur, savant à la fois et simple, de ses inspirations nées de la sensation, — naïve comme tous les genres de foi, — et que ne viennent jamais contrôler en les modifiant les calculs de la raison ni aucun esprit critique.

« Gounod est un *trouveur* souvent, il n'est jamais *chercheur*. Gounod, véritable médium musical, accepte (je ne fais pas ici un éloge, je constate un fait) tout ce qui vient de son cœur ému, de son imagination exaltée par l'amour du beau, docilement, presque in-

1. *L'Art*, 1878, t. IV (XV de la collect.), p. 68 et suiv. et 144 et suiv.

Digitized by Google

consciemment et comme obéissant à une puissance supérieure... »

Enfin, arrivant au fait, le critique du *Siècle* hasardait quelques doutes timides :

« Gounod a vu dans le martyre de Polyeucte une grande et noble passion à exprimer en musique, et cela lui a suffi. L'expérience lui démontrera que, de tous les personnages de *Polyeucte*, c'est Polyeucte qui est le moins émouvant, et qu'il est dangereux au théâtre de prêcher le christianisme et de baptiser les gens, même sur de belle musique... Gounod pour cet ouvrage qui est peut-être son œuvre de prédilection, a fait de la musique de Gounod et de la meilleure, de la plus inspirée, de la plus délicate, de la plus charmante en un mot[1]. »

La chute de *Polyeucte*, malgré les encouragements des amis, malgré la brillante interprétation et la somptueuse mise en scène de l'Opéra, n'était qu'une question de jours. Mais Gounod, qui s'en était rendu compte, dès la première, n'était nullement découragé. « Je suis désarçonné, dit-il; il s'agit maintenant de remonter à cheval. » Et il continua le grand ouvrage auquel il travaillait déjà avant la représentation de *Polyeucte*, le *Tribut de Zamora*, sur un livret de d'Ennery et Brésil[3].

1. *Le Siècle*, 7 et 14 octobre 1878.
2. *Annales du Théâtre*, VI (1878), p. 35.
3. « On m'a offert la lecture d'un ouvrage en quatre actes dont les auteurs m'ont *affirmé* qu'Halanzier voulait faire son ouvrage en quatre actes de l'hiver 1879-1880, écrivait Gounod à Louis Gallet, le 28 août 1878. Cette résolution d'Halanzier prouve qu'il n'était pas en disposition de jouer *Abélard* et c'est ce dont j'ai pu me convaincre par la frayeur que lui-même m'a avouée d'assumer devant le public de l'Opéra la responsabilité d'un pareil sujet... J'espère que vous resterez comme moi fidèle à notre œuvre et à notre amicale collaboration. »

Deux jours plus tard, comme Gallet se figurait qu'on lui offrait une collaboration, Gounod précisait :

« Saint-Cloud, 30 août 1878.

« Cher ami,

« Assurément la joie de m'appuyer sur votre pur et poétique langage

Digitized by Google

Commandé par Halanzier, qui devait quitter l'Opéra au début de 1879, *le Tribut de Zamora* ne devait être représenté que trois ans plus tard, sous la direction Vaucorbeil. Celui-ci, « qui n'a pris la direction que dans la certitude de pouvoir se mettre de suite à l'œuvre en comptant sur ma partition [1] », se hâtait d'envoyer à la copie les morceaux terminés ou censés tels ; mais l'œuvre était loin d'être achevée, et Gounod, qui s'était hâté de conclure avec Halanzier, demandait (le 18 septembre) un délai de six mois que Vaucorbeil, très ennuyé pourtant, était obligé d'accorder par le billet que voici :

« Mon cher Gounod,

« Quels que soient les graves embarras que va me causer le retrait momentané de votre partition du *Tribut de Zamora*, la perfection de l'œuvre avant tout : je vous accorde donc le délai que vous me demandez.

« Votre affectionné et tout dévoué,

« Vaucorbeil [2]. »

eût bien adouci pour moi la véritable peine de dire adieu pour un an à notre cher projet de *Maître Pierre*. Mais, hélas! vous étiez mal renseigné. La pièce de d'Ennery m'a été lue toute faite, *depuis le premier vers jusqu'au dernier*. Et dans ces conditions un troisième collaborateur ne me paraît guère possible. C'est Brésil qui'a fait les vers de la pièce... Ah dame! ce n'est pas vous, ni Augier, ni Barbier, mais enfin c'est fait! et j'y modifierai bien des choses. J'en ai même déjà arrangé plusieurs et fait des coupures. Le sujet est beau et coloré.

« MAIS NOUS ACHÈVERONS MAITRE PIERRE. Et quelqu'un le jouera, je ne sais qui, mais il n'importe : il sera joué quelque part. » (Lettres publiées par C. M. Croze dans *le Figaro*, suppl. du 27 mars 1909.)

1. Fragment de lettre inédite à un ami, du « 29 juillet 79 ».

2. *Annales du Th. et de la Mus.*, V (1879), pp. 45-53.

On lisait quelques mois plus tard, dans les *Signale* de Leipzig : « *Gounod*, le compositeur d'une célébrité européenne, a écrit, on le sait, un nouvel opéra : *le Tribut de Zamora*, dont Dennery a fait le livret. Malheureusement cette nouveauté est un enfant mort-né, car elle ne sera pas jouée, du moins à Paris. Gounod a joué son ouvrage au piano, au Grand Opéra, avec les modifications demandées. On écouta, on fut déçu et l'on pria le maître, avec tous les ménagements possibles, de retirer sa partition. Cet ouvrage serait si pauvre et si vide que la représentation en serait impossible » (*Signale*, avril 1880, p. 455).

Digitized by Google

« Les trois auteurs s'engageaient même à livrer l'ouvrage le 1er mai 1880, sous peine d'un dédit de 25.000 francs ; « de son côté (ce qui ne s'était, croyons-nous, jamais fait) M. Vaucorbeil s'engageait à payer à Gounod la même somme, si l'œuvre n'était pas représentée avant le 1er octobre 1881. Il y avait un traité analogue entre MM. Gounod et Halanzier, ce qui n'a pas empêché le compositeur de reprendre son manuscrit sans payer de dédit, ajoutent les auteurs des Annales du Théâtre. Les contrats ne sont-ils pas faits pour être violés et les dédits pour n'être jamais payés[1] ? »

Polyeucte, après Paris, était représenté à Anvers, le 17 avril, sous la direction de l'auteur, mais les grandes scènes de l'étranger, malgré le succès qu'il obtint dans cette ville, ne le mirent pas à leur répertoire, et la Monnaie de Bruxelles, notamment, si accueillante aux œuvres antérieures de Gounod, ne le fit pas représenter.

A la fin du mois d'août, passé à Morainville, Gounod partit encore une fois pour la Belgique, le 28, emportant des fragments de *Sapho,* la partition de *Philémon,* pour préparer un festival auquel les Anversois l'avaient convié. A l'occasion de sa fête (en novembre) on avait organisé un festival composé de la *Messe du Sacré-Cœur,* de la *Marche religieuse,* de la *Méditation* sur le premier prélude de Bach, d'un *Andante* (fragment d'une suite d'orchestre), de la *Marche funèbre d'une Marionnette,* du 3e acte de *Sapho,* du finale du premier, et du duo *Par une belle nuit.* A son départ, les six cents amateurs, membres de la Société royale d'Harmonie lui remettaient une adresse et son portrait peint par Verlat, en souvenir de cette manifestation d'art français. Le 23 du même mois, les habitants de Louvain (où Gounod

1. *Annales du Théâtre et de la Musique.* V (1879), p. 45-53.

Digitized by Google

était venu rendre visite à un ami, le chevalier Van Elevoyet) manifestaient en son honneur.

Au printemps suivant, invité par Ferdinand Hiller à Cologne, il dirigeait au Gürzenich, le 9 mars, la *Messe de sainte Cécile,* avec *Marche festivale*, la *Méditation,* diverses mélodies et chœurs : *le Vin des Gaulois,* etc[1]. De retour à Paris, il assistait, le 22 mars, à la première d'*Aïda*, dirigée par Verdi lui-même, et chantée par la Krauss. Le vendredi-saint 26, il devait conduire, chez Colonne, le *Sanctus,* le *Benedictus* et l'*Agnus* de la *Messe de sainte Cécile,* mais, il se sait si « souffrant et si fatigué », qu'il dut y renoncer [2]. Mais le 11 avril, chez Pasdeloup, il conduisait le *larghetto* de sa symphonie en *mi bémol*, et la *Marche d'une Marionnette.* Il prenait part, le 25 mai, au festival Pasdeloup, au Trocadéro. Le même mois, il était allé à Rome ; pour les fêtes de Palestrina, on y avait joué en sa présence, *Mireille,* pour la première fois. Le 29, il était à Reims, pour un concert de ses œuvres avec Mlle Derivis et M. Duchesne.

1. Voir les *Signale,* mars 1880, p. 387-390, art. d'Élise Polko : *Aus dem alten Cœln.* Gounod fit exécuter au neuvième Gürzenichconcert *la Danse de l'Épée et le Vin des Gaulois* sous le titre de *Danse de l'Épée et Chant de guerre aragonais.* Ce chœur avec orchestre termina le concert avec le plus grand succès. Le ténor Gœthe avait chanté le *Sanctus* de la *Messe,* Mlle Sartorius, l'*Ave Maria* accompagné par l'auteur et le violoniste professeur Kœnigslaw. Hiller accompagna la *Sérénade* et la *Chanson de printemps.* Le concert terminé, des jeunes filles apportèrent au pupitre du chef d'orchestre une grande couronne de lauriers. Il y eut ensuite, en l'honneur de Gounod un souper qui se termina par des toasts empreints de la plus grande cordialité. La direction des concerts remit comme souvenir au maître français, l'album du Rhin de Scheuren, avec un titre par Toni Avenarius. Gounod remercia en versant des larmes d'émotion. (*Signale,* mars 1880, p. 409.)

Au cours de cette semaine passée à Cologne, Gounod entendit *la Valkyrie*, dont la première représentation fut donnée au Stadttheater le 15 avril. Il en parle dans une lettre datée de Bonn, mais sans donner d'appréciation sur l'œuvre de Wagner.

2. Lettre à Edouard Colonne, du 25 mars. Les 26 et 27, aux Concerts spirituels du Conservatoire, Mlle Soubre et Stéphane chantaient des fragments de la *Messe* (de Sainte-Cécile ?) L'Opéra-Comique avait repris, le 27 janvier 1879, pour les débuts de Mlle Isaac et de Talazac, *Roméo et Juliette.* 30 représentations en furent données en 1879, et 8 en 1880.

Digitized by Google

L'été venu, il partait à Nieuport, en Belgique, travailler au *Tribut de Zamora* qu'il modifiait en vue de sa principale interprète, la Krauss. Il faisait pour elle « deux choses excellentes, dit-il après la lecture à l'Opéra : la dernière, qui est tragique, a donné à ces messieurs *froid dans le do*... Ils croient maintenant à un succès [1] ».

A Ostende, prié de diriger un concert du soir, au Cursaal, Gounod « y avait recueilli des applaudissements qui ne voulaient pas finir [2] ».

La lecture de l'ouvrage à ses futurs interprètes eut lieu, en présence de Vaucorbeil, le 28 septembre. Après l'audition du « poème » par d'Ennery, Gounod, accédant au désir des auditeurs présents, se mettait au piano, et, trois heures durant, les tenait sous le charme de son admirable talent de chanteur. Le *Tribut de Zamora*, prit le tour de la *Françoise de Rimini* d'Ambroise Thomas et fut immédiatement mis en répétition. Les principaux rôles furent attribués à Mmes Krauss, et à MM. Sellier, Lassalle, Melchissedec, Giraudet, doublés par Mmes Montalba, Dufrane ; et MM. Jourdan, Melchissedec, Lorrain et Dubulle. L' « opéra-fantôme », cet « opéra que, tous les ans, à l'heure où commence la saison d'hiver, Vaucorbeil annonce à ses abonnés », cette « partition de Pénélope » dont parlait le Monsieur de l'Orchestre dans une amusante chronique du *Figaro* [3], paraissait enfin le 1er avril à l'Opéra.

« Huit heures dix minutes, Gounod, écrit le même chroniqueur, fait son entrée et vient se placer debout, au pupitre du chef d'orchestre. Les scènes que j'ai

1. Lettre inédite (à sa femme ?) de Paris, septembre (?). Le 12 juillet, Gounod avait été nommé grand officier de la Légion d'honneur.

2. *Neue Zeits. für Musik*, 27 août 1880, p. 378.

3. *Les Soirées parisiennes*, VII, p. 298-301, 27 septembre 1880, *l'Opéra-fantôme* : Cf. VIII (1881), p. 97-100, 8 mars : *Une répétition du « Tribut de Zamora »*.

Digitized by Google

racontées, il y a un an, à cette même place, à l'occasion de la première d'*Aïda,* se renouvellent.

« On fait au maître français les mêmes ovations qu'au maître italien. Gounod paraît fort ému. Il avait tenu à conduire l'orchestre. Il a toujours soutenu, par la parole et la plume que les musiciens avaient le droit et le devoir de diriger eux-mêmes l'exécution de leurs œuvres.

« D'abord, on l'a conspué; aujourd'hui, on lui cède la place qu'il n'a pas cessé de revendiquer. Pendant toutes les répétitions, il a toujours eu d'excellents rapports avec les musiciens de l'orchestre, qui ont fait preuve d'un zèle, d'une bonne volonté et d'une attention dont il convient de les louer très vivement.

« Salle splendide, — est-il besoin de le dire ?

« Dans la grande avant-scène du gouvernement M. Grévy et sa famille, et, sur le théâtre, dans la loge de la direction, M. Gambetta... Une personne fort remarquée à l'amphithéâtre : Mme Georgina Weldon. Robe noire, aumônière garnie d'argent, grand col en point de Venise, les cheveux coupés ras et, sur la poitrine, une énorme médaille de mérite[1]. »

Le grand succès de cette première soirée alla tout d'abord au compositeur chef d'orchestre et à sa belle interprète, Mlle Krauss; un morceau vibrant, qu'on surnommait immédiatement la « *Marseillaise* ibérienne », fit surtout un effet prodigieux sur les auditeurs. On compara la Krauss aux plus grandes artistes dramatiques et lyriques : à Rachel, à la Malibran; Lassalle et Sellier, dans tout l'éclat de leur talent, remportèrent aussi un succès très personnel. Le ballet ne parut pas très original; mais la mise en scène de Regnier et les costumes somptueux et pittoresques, dessinés par Lacoste, rachetèrent un peu la

1. Un Monsieur de l'Orchestre, *les Soirées parisiennes,* VIII (1881), 1er avril, pp. 121 et suiv.

Digitized by Google

faiblesse de l'ouvrage, du dernier grand ouvrage dramatique de Gounod.

« La partition de Gounod, écrivait V. Joncières, est claire, limpide, mélodieuse, d'une grande unité de style; elle contient des pages charmantes de grâce et de sentiment, comme l'exquise aubade du premier acte, la touchante phrase d'Iglésia, l'enfant trouvée au seuil de l'église, comprise dans le tribut des cent vierges; les couplets si expressifs de Ben-Saïd au dernier acte; à côté de morceaux d'une rare puissance, tels que le finale du premier acte, d'une allure scénique si mouvementée et si intéressante; celui du second acte, d'un caractère grandiose et d'une sonorité superbe; et, par-dessus tout, le dramatique duo des deux femmes au troisième acte, qui a soulevé des transports d'enthousiasme... *Clarté*, *simplicité*, *charme*, telles sont les trois vertus musicales, que l'auteur du *Tribut de Zamora* pratique avec une ferveur qui ne s'est jamais démentie. »

Le critique de *la Liberté*, félicitant le maître français d'échapper à l'influence wagnérienne, qui préoccupait Verdi lui-même, exprimait l'avis que *le* « *Tribut de Zamora* ne fera pas déchoir l'auteur de *Faust* du piédestal où l'a placé depuis vingt ans l'opinion publique », car cette partition « porte l'empreinte indélébile de la main qui l'a écrite, dans l'unité du style, la force d'expression, la tendresse, le charme qui caractérisent chacune des œuvres du maître[1] ».

1. Feuilletons de *la Liberté*, 4 et 11 avril 1881. Même critique sous la plume du rédacteur de *l'Artiste*, M. Ch. Pigot, le biographe de Bizet. La partition de Gounod « le grand événement musical de l'année », est « d'une facture irréprochable,... claire, simple, admirablement écrite », mais elle « n'a pas intéressé, elle a laissé le public froid ». M. Pigot attribue cet insuccès aux tendances de la jeune Ecole française vers le drame lyrique, au manque de vigueur et de force d'expression; et aussi aux formules, à la *touche* de Gounod : « Le public ne se souvient que d'une chose : qu'il les a entendues fort souvent, et dans des œuvres la plupart du temps mauvaises. » Gounod a exagéré encore, d'où la monotonie et l'ennui qui se dégagent de sa dernière œuvre. « Néanmoins, il faut bien

Digitized by Google

Reyer, dans les *Débats*, était à peu près du même avis, tout en montrant ses sympathies pour le goût nouveau :

« Je ne sais vraiment si, comme on l'a dit, la nouvelle œuvre de M. Gounod, où chaque morceau porte l'étiquette qui lui est propre, où tout s'enchaîne et où tout peut se détacher, indique de la part du musicien l'intention de protester contre les tendances, les principes et les formules de l'École moderne qui l'influençaient tant soit peu jadis, et qu'il répudierait aujourd'hui. C'est bien possible. — En tout cas, on ne peut voir là qu'une protestation isolée et que ne troublent en rien les convictions de ceux qui, croyant trouver la vérité dramatique dans les doctrines de cette École, les suivent de près ou de loin[1]. »

« Ce n'est pas cependant le compositeur qu'il faut ici mettre en cause, expliquait Louis Gallet (qui avait ses raisons pour ne pas aimer le livret du *Tribut*), mais bien les librettistes, adeptes d'une école ancienne où l'on sacrifiait tout à la virtuosité; ils ont fourni une succession de romances, de cavatines, d'airs variés épisodiques, au lieu de logiques divisions musicales[2]. »

Dans *le Gaulois*, M. de Fourcaud déclarait raisonnablement :

« L'œuvre de M. Gounod est considérable à tous égards, par la gloire de son auteur, par les questions qu'elle soulève et par ses proportions. Si l'on se reporte aux acclamations enthousiastes qui ont salué la chute du rideau, le succès a été éclatant. Mais il reste douteux, si l'on tient compte de la froideur avec laquelle on a écouté les premiers actes.

«... Sans doute, la partition porte à maint endroit, l'empreinte d'un talent de premier ordre; mais l'émi-

le reconnaître, la griffe du maître a marqué çà et là sa puissante empreinte. » (*L'Artiste*, avril 1881, I, p. 536-541.)

1. Feuilleton du *Journal des Débats*, 4 avril 1881.

2. *Nouvelle Revue*, 15 avril 1881.

Digitized by Google

nent compositeur qui ouvrit à notre drame lyrique des horizons si nouveaux, paraît s'engager de plus en plus dans une voie de réaction musicale où je ne le suivrai pas. Autant que personne, j'admire Gluck, Mozart et les anciens maîtres ; seulement le monde a marché depuis que ces génies sont morts, et il n'est pas plus logique de revenir sur leurs brisées qu'il ne le serait d'entrer dans leurs habits[1]. »

Mêmes observations, sous une autre forme, dans la critique du *Temps :*

« La nouvelle partition de M. Gounod, au dire de Weber, a causé à beaucoup d'auditeurs une certaine déception ; qu'on ne s'effarouche pas du mot : on verra qu'il n'a rien de blessant. Il n'y a pas un mois, j'ai dit que M. Gounod, le premier en France, a subi l'influence des idées de Wagner, sans toutefois montrer une grande hardiesse, et sans pouvoir refuser bien des concessions au public et aux chanteurs. Si M. Gounod avait écrit *le Tribut de Zamora* avec le dessein de renier toute alliance avec Wagner, il n'aurait pu faire mieux; il a incontestablement fait un pas pour s'éloigner de l'école allemande et pour se rapprocher de l'école italienne, pour faire même à celle-ci des emprunts assez fréquents. Il a agi de propos délibéré, c'est de toute évidence; il y a des gens qui l'en loueront, d'autres qui le blâmeront; il nous suffit de constater le fait[2]. »

Au *Siècle,* Oscar Comettant était de ceux qui louaient sans réserve Gounod de n'avoir « jamais fait partie de cette bande de faux-monnayeurs musicaux qui plongent dans un bain d'orchestration savante des jetons de cuivre pour les donner comme des louis d'or.

« A cause de cela — qui le croirait? — il y a des gens qui disent de Gounod, qu'il n'a pas suivi les progrès du temps, qu'il méconnaît les préceptes de

1. *Le Gaulois,* 2 avril 1881.
2. Feuilleton du *Temps,* 14 avril 1881.

Digitized by Google

l'Évangile selon saint Richard Wagner; et ils l'accusent de jouer le « vieux jeu ».

« Il est certain qu'avec ce diable de vieux jeu qui consiste à être dramatique et expressif sans cesser d'être mélodique, il n'est pas facile de tricher le public comme avec le jeu nouveau. Pour peu qu'une mélodie ne soit pas d'une originalité saisissante, elle passe dans le jugement de beaucoup d'excellentes gens pour une mélodie commune.

« On échappe facilement aux dangers de cette critique en faisant de la musique sans mélodie, ce qui équivaut à faire un civet sans lièvre[1]. »

Pour Léon Pillaut, qui écrivait dans *la Revue politique et littéraire* (*Revue bleue*), *le Tribut de Zamora* est « celui des ouvrages de M. Gounod qui dans certaines parties restera le plus expressif et le plus théâtral, au sens propre du mot. A cause de cette recherche de l'expression dramatique, il me semble que le titre de *drame lyrique* conviendrait mieux au *Tribut de Zamora* que celui d'*opéra*. La musique de ce nouvel ouvrage est plus objective, plus latine que dans aucun de ceux qu'a composés l'auteur de *Faust*[2] ».

Le rédacteur-propriétaire de *Ménestrel*, Moreno-Heugel, se tenant, lui aussi, sur une prudente réserve, se bornait à de vagues éloges :

« Cette nouvelle partition de Gounod, disait l'autre soir un habitué de l'Opéra, est la réhabilitation de celle de *Polyeucte*. Nous avons retenu cette appréciation, car elle nous paraît devoir faire grand honneur à l'auteur de *Faust* dont le premier chef-d'œuvre fut si mal compris, dans l'origine, par le public parisien. Et constatons que la réhabilitation de *Polyeucte* par *le Tribut de Zamora* n'est pas une opinion isolée : il aura donc fallu à bien des dilettantes la représentation d'un nouvel ouvrage de Gounod pour leur faire dé-

1. Feuilleton du *Siècle*, 4 avril 1881.
2. *Revue politique et littéraire*, 3 avril 1881.

Digitized by Google

LE TRIBUT DE ZAMORA PRINCIPAUX PERSONNAGES ;
AQUARELLES DE LACOSTE (Archives de l'Opéra).

* *

Digitized by Google

Digitized by Google

couvrir les réelles beautés de la précédente œuvre[1]. »

Au *Français*, le jeune et ardent adversaire de Gounod, M. Adolphe Jullien, faisait de l'histoire anecdotique en même temps que de la critique :

« Ce gros mélodrame avait séduit Halanzier, lequel, désolé de ne pouvoir exploiter une mine aussi productive qu'*Aïda*, sollicita M. Verdi de mettre en musique *le Tribut de Zamora*. Ce dernier n'aurait pas demandé mieux, mais il voulait acheter la pleine propriété du livret, ainsi que cela se pratique en Italie, afin d'en tirer plus de profits; il en offrait 4.000 francs, et cela de la façon la plus courtoise : « Je vous donne ce « gros chiffre, disait-il à M. Dennery, parce que c'est « vous. Ordinairement, je paye moins cher, mais la « pièce m'appartiendra et vous serez dégagé de tout! » *Dégagé de tout*, c'est-à-dire *frustré de tout;* ces Italiens ont des euphémismes charmants. A cette proposition, M. Dennery, qui sait son prix, — tout le monde n'écrirait pas sans rire *Une Cause célèbre*, — refusa net et l'affaire en resta là.

« Survint *Polyeucte*. Après cet échec mémorable, il s'agissait de fournir à M. Gounod, battu, mais non abattu, l'occasion d'une revanche éclatante; on lui proposa *le Tribut de Zamora*.

« ... Le revirement qui s'opère actuellement chez M. Gounod, constatait M. Jullien, est singulier et tel qu'on n'en a vu chez aucun compositeur. Ordinairement, les musiciens, à mesure qu'ils avancent dans la carrière, acquièrent de nouvelles forces et suivent une marche ascendante, au moins tant qu'ils ne sont pas arrivés à la vieillesse. Il se produit même avec certains musiciens, tels que Rossini et Verdi, une révolution sur le tard qui leur fait entrevoir un nouvel idéal auquel ils s'efforcent d'atteindre avec plus ou moins de bonheur, selon que leur génie est plus ou moins

1. *Le Ménestrel*, 3 avril 1881, p. 139-141. Cf. le numéro précédent du 27 mars, p. 130.

Digitized by Google

grand; même pour celui qui n'atteint pas ce but, c'est un mérite que de l'avoir aperçu. Rien de semblable avec M. Gounod. Après le long temps de repos qui a suivi l'éclosion de *Roméo et Juliette,* il est rentré dans la carrière avec des idées absolument modifiées sur la musique dramatique; il est retourné tout droit au vieux type de l'opéra-comique et de l'opéra, découpant soigneusement chaque acte en airs et récits, chaque romance ou mélodie en périodes très courtes, très nettes, simplifiant autant que possible l'orchestre et le subordonnant aux voix, qu'il lui fait souvent doubler. Il a écrit dans ce système rétrograde ses derniers opéras,... tandis que tous les jeunes musiciens français, prenant ses ouvrages antérieurs pour point de départ, s'efforçaient de renchérir sur ses délicatesses d'orchestre et de fondre chaque acte en une symphonie à la fois vocale et orchestrale...

« L'erreur de M. Gounod, depuis qu'il compose exprès pour le nouvel Opéra, est peut-être de s'exagérer les difficultés qu'on y rencontre de faire de la musique délicate et travaillée; il se résigne alors ou se complaît à clarifier ses harmonies autant que possible, à n'admettre que des sujets mélodiques d'une carrure parfaite, à ne choisir que des mouvements lents, à pousser aux éclats de voix, aux unissons brutaux, pensant que c'est la seule chance de salut dans cette immense salle, la plus défavorable qui soit à la musique proprement dite. Enfin, que l'erreur provienne de là ou d'ailleurs, comment un musicien de cette valeur peut-il aller ainsi sur les brisées de M. Membrée ou de M. Mermet[1]? »

Blaze de Bury (de Lagenevais à la *Revue des Deux-Mondes*) s'exprimait sans détour :

« La musique de M. Gounod n'emplit pas la salle, et cette fois le poème a le même défaut. » Le seul succès relatif de l'ouvrage revient à la principale interprète,

1. Ad. Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui*, I, p. 155-165.

Digitized by Google

qui a, pour ainsi dire, refait le rôle, « une mélopée qui vous fait regretter le vieux récitatif français.

« ... M. Gounod n'est point ce qu'on appelle un génie, mais nul mieux que lui ne réussit à mettre en œuvre le génie des autres, à faire ce que Liszt maniant, pétrissant les idées de Schubert, de Bellini, de Beethoven, intitulait jadis des « transcriptions ». Il va d'Auber à Richard Wagner en passant par Weber et Meyerbeer et stationnant devant l'orchestre de Verdi, qui pour le moment l'a médusé[1]. »

Reproches analogues sous la plume de Jouvin (Bénédict au *Figaro*) :

« ... Si j'ai bien saisi le style qui paraît dominer dans cette œuvre sortie un peu meurtrie du labeur du musicien, c'est la recherche de la déclamation musicale : le défaut du système, en pareil cas, est malheureusement de donner sur les phrases bien rythmées, la préférence aux phrases flottantes, au *récit* sur le *chant*. De là on glisse, sans s'en apercevoir, des grandes lignes un peu nues de la mélopée à la monotonie et aux sécheresses de la déclamation musicale sans idée; ce qui aboutit à l'ennui et au néant[2]. »

Le Tribut de Zamora eut une fortune meilleure que *Polyeucte*. Quarante-sept représentations en 1881-82 en démontrèrent la réussite relative. Une reprise de trois soirs seulement, en mars 1885, conduisit le dernier opéra de Gounod jusqu'à la cinquantième représentation[3].

1. *Revue des Deux-Mondes*, 15 avril 1881.
2. *Le Figaro*, 2 avril 1881.
3. « Le besoin de cette reprise ne se faisait pas absolument sentir. On racontait tout bas que la direction de l'Opéra ne l'avait faite, d'accord avec les auteurs, que pour mettre l'éditeur de la partition en demeure de payer à MM. Gounod, d'Ennery et Brésil une prime exigible à la cinquantième représentation de cet ouvrage. M. Choudens essaya de protester, exigea un moment que l'œuvre fût remontée dans les conditions d'interprétation où elle avait été représentée pour la première fois, mais il perdit sa cause et, en fin de compte, s'exécuta galamment... On ne sut jamais au juste quelle avait été la raison d'une reprise aussi précipitée et celle d'une disparition aussi prématurée. » (Noel et Stoullig, *Annales du Théâtre*, XI (1886), p. 25, note 1.)

Digitized by Google

XVI

Le Tribut de Zamora fut la dernière nouveauté donnée par Gounod à l'Opéra. Au mois de septembre, à Morainville [1], tout en travaillant à *Maître Pierre* et en mettant la dernière main à cette *Rédemption,* commencée en 1867, à Rome, et que le festival de Birmingham lui demandait pour l'année suivante, il s'occupait d'écrire un livre sur *l'Art et la Philosophie.* Conçu d'abord en prose, cet ouvrage devait être une suite de « poèmes philosophiques », dédiés à la mémoire de Wronski, le philosophe dont les théories nébuleuses n'avaient pas été sans attraction sur l'esprit du compositeur. Il éprouvait, « en écrivant tout cela, quelque chose d'absolument semblable à ce qu'il avait ressenti pendant qu'il écrivait *Rédemption;* la même intensité chaude et sereine à la fois, le même calme et la même ardeur d'un milieu que l'on sent paisible et lumineux [2] ».

Gounod fait preuve, dès lors, et jusqu'à la fin de sa vie, d'une grande activité littéraire. Il lit beaucoup, et prend, au cours de ses lectures, des notes multiples où se révèlent les préoccupations de son esprit de lettré, d'artiste et de penseur. Il écrit sur les sujets les plus

1. Le 31 août il écrivait de Morainville à Louis Gallet : « Oui, sans doute, j'ai *Maître Pierre* toujours à cœur, mais vous savez sans destination au théâtre. J'en voudrais faire une « suite » de scènes dramatiques purement et simplement... Nous travaillerons à cela cet hiver. » (*Figaro*, suppl. littéraire du 27 mars 1909, art de M. C. Croze.)

2. Lettre inédite, à sa femme (de Morainville), 15 septembre 1881.

Digitized by Google

divers : un article autobiographique sur *l'Allaitement maternel pour le Nouveau-né,* d'Oscar Comettant[1]; un discours sur le « *Don Juan* » *de Mozart,* lu à l'Institut le 25 octobre 1882; une lettre sur les maîtrises, lue au Sénat par Lambert de Sainte-Croix[2]; d'autres études pour l'Institut : *De l'Artiste dans la Société moderne; l'Académie de France à Rome;* plus tard, *la Nature et l'Art.* Un autre jour, il prendra le rôle de critique pour défendre, dans la *Nouvelle Revue,* l'opéra de son cher Saint-Saëns, *Henry VIII;* il écrira, la même année la préface des *Soirées parisiennes,* du « Monsieur de l'Orchestre », et celle des *Annales du Théâtre* de 1885, pour MM. Noël et Stoullig[3].

Mais ces quelques pages, publiées par Gounod ou après sa mort, ne représentent qu'une faible partie de son labeur intellectuel durant les dix dernières années de sa vie. Suivant avec intérêt les questions politiques et sociales du moment, il reprenait ses lectures théologiques, comme au temps des Missions étrangères, et il jetait sur le papier des pensées, des extraits, des fragments d'ouvrages dont il projetait peut-être une rédaction ultérieure, quand il n'en faisait pas des lettres[4].

Cette activité prodigieuse, qui semblait s'accroître avec les années, ne détournait pas Gounod de sa tâche

1. Cité tome Ier, chap. II, p. 45.

2. Séances des 23 et 26 décembre 1882. Il fut question, vers cette époque, de la candidature possible de Gounod à l'Académie française. (Voir la *Renaissance musicale,* 5 novembre 1882, p. 301 et suiv., art. de E. Hippeau.)

3. Dans la préface des *Soirées parisiennes* (1884), il parle de la recherche de l'effet et de l'esprit de système. Aux *Annales,* il donne des *considérations sur le Théâtre contemporain.*

4. Dans les papiers laissés par Gounod à sa mort, on trouva la traduction de dix Sermons du pape saint Léon sur la fête de Noël, datée de 1890, des fragments sur la *Question religieuse,* des études musicales : *Constitution de la gamme expliquée par la division de la Circonférence en 48 parties égales* (juillet 1893); *Quintes successives,* à propos du chœur : *Voici la nuit,* de *Guillaume Tell;* sur *R. Wagner,* publiée, depuis, dans la *Revue de Paris;* des études sur *la Religion,* sur *la Guerre,* sur *le Sentiment de la Science dans l'Art,* sur les *Assemblées représentatives,* sur l'*Etat persécuteur du Catholicisme,* etc., etc.

Digitized by Google

musicale. Et non seulement, il travaillait pour lui-même, mais encore il aidait son jeune ami Edouard Lalo, paralysé, à compléter l'orchestration de *Namouna* et surveillait les répétitions de l'ouvrage, jusqu'à la première représentation (6 mars 1882).

Le 2 avril, au Trocadéro, il prenait part au festival organisé en son honneur par Pasdeloup; on exécutait : la symphonie en *ré majeur*, des fragments de *Sapho* (chantés par Mouliérat et Mme Engally), le divertissement de *Cinq-Mars*, l'*Hymne à sainte Cécile*, et la *Méditation* (par M. P. Viardot et par M. Lancien), deux airs de *la Reine de Saba* (par Mouliérat et Mme Engally), *la Marche funèbre d'une Marionnette* enfin, une nouveauté, *Dodelinette*, composée naguère à Londres. Le succès fut très grand pour l'auteur populaire de *Faust*.

Ces premiers mois de 1882 [1] furent en partie consacrés à la composition d'une *Messe* nouvelle, qui fut achevée chez des amis, à Fécamp, au mois de mai.

Gounod partait, en été, pour Birmingham [2]. Les 30 août et 1er septembre, au festival organisé dans la grande ville britannique, il dirigeait en personne les deux exécutions de *Rédemption*, trilogie sacrée, qu'il

1. L'Opéra-Comique reprenait, le 11 février, *Philémon et Baucis*, pour le début de Mlle Marguillié, avec Nicot, dans le rôle de Philémon, Taskin (Jupiter) et Belhomme (Vulcain). Le même soir, chez Mme Trélat, on chantait pour la première fois : *D'un cœur qui t'aime*, duo interprété par Mmes Trélat et Gabrielle Krauss. La première audition publique fut donnée au Conservatoire, le vendredi-saint suivant.

2. La première exécution, à Londres, ne fut donnée, à l'Albert-Hall, que le 1er novembre suivant, après Bristol, qui avait applaudi *Rédemption* le 1er octobre. « La *Rédemption* pourrait passer pour l'essai désespéré d'un jeune compositeur inexpérimenté qui cherche à se faire un nom par des extravagances », écrivait le wagnérien Ferd. Præger, et « peut être considérée comme un ouvrage qui annonce beaucoup plus de bonnes dispositions religieuses qu'une vocation impérieuse pour la musique religieuse de style sévère. » Il n'y a pas de comparaison possible entre cette partition et les oratorios allemands anciens et modernes. « Quant à l'évolution du compositeur, cependant, *Rédemption* est très caractéristique et malgré tout digne d'attention, pour cette raison. » (*Neue Zeit. für Musik*, 1er juin 1883, p. 299.)

Digitized by Google

venait de dédier à la reine Victoria. Chantée par Mmes Albani, Marie Rose, Anna William, Patey et Trebelli; Lloyd, Stanley, King, Foli et Cummings, accompagnés par un orchestre de cent quarante instrumentistes et par quatre cents choristes, *Rédemption* fut accueillie avec un immense succès par le public anglais, qui a toujours manifesté une grande sympathie pour les compositions bibliques.

Aussi, Gounod, après la première audition, dont le succès fut télégraphié aussitôt en France, reçut-il immédiatement une demande de Carvalho d'exécuter *Rédemption*, à Paris; mais l'ouvrage était déjà promis à l'Opéra. La difficulté fut tranchée par le choix du Trocadéro, où la première exécution fut donnée en 1885.

En novembre, c'est Anvers qui jouait *le Tribut de Zamora,* en sa présence toujours, mais il refusait de traverser l'Atlantique et d'accepter l'invitation qui lui était faite de venir diriger *Rédemption* à New-York. Nommé directeur de l'Académie des Beaux-Arts, où le discours sur *Don Juan,* avait été fort apprécié Gounod pensait peut-être déjà à reprendre en cinq actes cette *Sapho,* dont il destinait le principal rôle à Mlle Krauss. En attendant, il se distrayait à mettre en musique des vers de Jean Richepin, tirés de *la Glu,* récemment représentée à l'Ambigu (27 janvier 1883)[1].

Puis, se faisant critique musical, il rendait compte, dans *la Nouvelle Revue,* de *Henry VIII.* Il s'intéressait particulièrement à l'œuvre de M. Camille Saint-Saëns, dont Armand Silvestre et Détroyat lui avaient d'abord

1. Le 14 février, Gounod écrit : « Un télégramme de Venise annonce ce matin la mort de Richard Wagner, à 69 ans et demi. — Si c'était Goliath, gloire à la fronde de David... Ma chanson de « la Glu » est faite : hier soir je l'ai chantée chez Angèle. Ils ont tous été empoignés : c'est sauvage ». Et le 1er mars : « Richepin sort d'ici, c'est un beau garçon, sain, robuste, un bon regard franc : Je lui ai chanté la chanson de « La Glu ». Il m'a embrassé en sanglotant. Il a trente et un ans, il est marié et père » (Lettres inédites à sa femme, communiquées par M. C. Bellaigue.)

Le 26 mai, Gounod prononçait un discours à l'inauguration du monument de Reber au Père Lachaise.

Digitized by Google

offert le livret; il avait promis d'assister à la représentation et d'en dire ce qu'il en penserait, dans le journal qui voudrait bien lui ouvrir ses colonnes. « Pour tenir cette promesse, Gounod a renoncé à un voyage en Italie qu'il avait projeté pour le mois dernier », dit le Monsieur de l'Orchestre[1].

Le 20 mars, il assistait à une audition privée, donnée par Mme Fuchs, avec MM. Hermann-Léon et Gandubert, de la trilogie *Rédemption,* dont MM. Paul Vidal au piano, Widor à l'orgue, figuraient l'orchestre; la société chorale *Concordia* avait fourni les chœurs[1]. Chez Pasdeloup, le vendredi saint, Marie Sasse chantait les soli de *Gallia;* Mme Fides-Devries et Sarasate exécutaient, au Trocadéro (le 12 mai, matinée au bénéfice de la famille d'Édouard Membrée), l'*Ave Maria* si populaire; la Société des Concerts, les 8 et 15 avril, donnait des fragments de *Sapho.* Gounod, cependant, partait pour Bruxelles, faire répéter *Rédemption*, dont la première audition avait lieu le 22, dans la salle du Palais des Beaux-Arts, en présence de la reine des Belges.

L'été venu, après le jugement du prix de Rome, qui fut décerné, le 23 juin, à M. Paul Vidal, Gounod partit pour Nieuport et Morainville. Dans la calme du château normand qu'il affectionnait depuis tant d'années, il remaniait pour la troisième fois la partition de *Sapho*, refaisant le rôle de Glycère, serrant d'aussi près qu'il peut « ces formes d'arrogance, de dureté, d'ironie hautaine et insolente qui composent le caractère de cette exécrable femme... puissé-je avoir tiré au moins ce profit-là de ma douloureuse expérience et des odieux souvenirs de mon odyssée. — Figure-toi que je suis tellement appliqué à ce portrait que, cette nuit même,

1. *Soirées parisiennes,* 1883, p. 90-91.

2. Gounod avait fait répéter lui-même les chœurs, à l'Oratoire du Louvre, tous les samedis, en sortant de la séance de l'Académie des Beaux-Arts. Renseignement donné par M. Paul Vidal.)

Digitized by Google

j'ai rêvé du modèle... qui était horrible de laideur satanique[1]. »

Il composait en même temps son autre grand oratorio : *Mors et Vita*[2].

A Paris, une lecture de la nouvelle *Sapho* était faite à l'Opéra, en octobre[3]. Les répétitions commençaient bientôt, — non sans quelques discussions avec M. Choudens, — et Gounod pouvait conduire une fois encore l'orchestre, le 2 avril 1884, soir de la première représentation (d'abord fixée au 27 mars).

« A l'heure fixée pour le lever du rideau, en présence d'une salle composée de tous ceux que ces solennités artistiques ont coutume de réunir, sous le plafond endommagé par le gaz de M. Lenepveu, le maëstro faisait son apparition au pupitre, acclamé à plusieurs reprises par toute cette foule houleuse d'habits noirs et de toilettes tapageuses, dont les inquiétudes s'étaient, jusqu'à ce moment, repues de tous les bruits qui avaient transpiré de la répétition générale, laquelle avait, assurait-on, laissé le public assez froid. Il ne devait pas en être de même du public de cette soirée qui comptera parmi les plus brillantes dans l'histoire de l'Académie de musique. Tout l'intérêt, après s'être un moment partagé dans la salle, était maintenant tout entier concentré sur la scène, en passant par-dessus l'orchestre, d'où s'échappaient les dernières mesures du prélude large, lent, discret, à quatre temps, d'un accent tout religieux,

1. Lettre à (?) de Morainville, 15 sept. 1883.

2. « Ce travail avait été interrompu par les remaniements considérables que le maître a dû faire à sa partition de *Sapho*. Aujourd'hui M. Gounod a repris l'œuvre interrompue », lit-on dans *la Renaissance musicale* (20 octobre 1883, p. 335).

3. « Le poème de *Sapho* a été lu aux artistes de l'Opéra, dans le cabinet du directeur. M. Émile Augier a passé le manuscrit aux mains de Gounod, en le priant de faire la lecture et le compositeur s'est acquitté de sa tâche de lecteur avec l'admirable talent d'interprétation qu'on lui connaît. L'impression produite a été des plus favorable; chaque artiste a remercié les auteurs du rôle qui lui était donné dans cet ouvrage. » (*Idem, ibid.*)

3. Lettre inédite, à sa femme.

Digitized by Google

qui sert d'ouverture à l'ouvrage. Puis le rideau se levait sur l'Agora de l'Olympie (*sic*), un magnifique décor de Rubé et Chaperon[1]. »

Sapho, sous sa forme définitive, obtint trente et une représentations, grâce surtout, à une interprétation exceptionnelle qui était confiée à Mmes Krauss, Richard, MM. Dereims, Gailhard, Melchissedec, Plançon et Piroia.

« A trente-trois ans de distance *Sapho* profitait davantage de la renommée de son auteur que de son propre renom. » Cependant M. Victorin Joncières n'hésitait pas « à placer *Sapho* au premier rang des œuvres de Gounod.

« Peut-être même serions-nous disposés à la préférer à *Faust*, dont elle n'a ni l'intérêt dramatique, ni la couleur pittoresque, mais qu'elle surpasse par la fermeté du style et la profondeur de l'expression[2]. »

La veille de la reprise de *Sapho*, Gounod avait dirigé la répétition générale, au Trocadéro, de *Rédemption,* dont la première audition avait lieu le 3 avril, organisée par l'Union internationale des compositeurs (président M. Alfred Bruneau). Cette exécution réunissait, comme solistes, MM. Faure, Léopold Ketten, Fournets, Mmes Albani, Bloch et Ketten. La plupart des morceaux du prologue et des trois parties de cet oratorio furent accueillis par des applaudissements répétés, et le public qui remplissait l'immense enceinte du Trocadéro acclama auteur et interprètes.

« Le plan de *Rédemption* est à lui seul un chef-d'œuvre, a écrit M. C. Saint-Saëns ; il ne pouvait être conçu et exécuté que par un artiste nourri, comme l'auteur, d'études théologiques non moins que de fortes études musicales. Que l'on ait ou non la foi, on ne peut contester à la doctrine chrétienne cette qualité,

1. Noel et Stoullig, *Annales du Théâtre et de la Musique*, X (1884), p. 410.
2. Feuilleton de la *Liberté*, avril 1884.

Digitized by Google

qu'elle est une Doctrine, c'est-à-dire un ensemble construit avec un art profond, dont toutes les parties se soutiennent solidement et dont la structure savante commande l'admiration de quiconque a pris la peine d'étudier.

« C'est cette doctrine que Gounod a réussi à résumer dans *Rédemption*, ou du moins la part la plus essentielle de cette doctrine, celle qui sert de titre à son œuvre.

« Un prologue et trois parties suffisent à cette tâche. Le prologue, très court, dit sommairement la création du monde, la création de l'homme et sa chute, pour arriver à la promesse de la Rédemption qui est le sujet de l'ouvrage. Puis viennent les trois grandes divisions : le *Calvaire*, la *Résurrection*, la *Pentecôte*... Quant à l'exécution de la partie musicale, on ne peut en exprimer, avec des mots, une idée claire ; mais on peut expliquer en quoi les procédés de Gounod diffèrent de ceux des grands maîtres du passé ; car la différence est profonde. Dans l'oratorio tel que nous l'a laissé l'ancienne tradition, des récitatifs plus ou moins dénués d'intérêt racontent le sujet de la « pièce » ; de temps en temps, le récit s'interrompt et un air ou un chœur fait une sorte de commentaire sur ce qui précède. Rien de pareil ici. Bien que l'auteur ait donné libre cours à son riche tempérament mélodique, les récits sont dans certains cas la partie la plus attachante de l'œuvre. Ceux qui ont eu la bonne fortune d'entendre M. Faure interpréter *Rédemption* n'ont pas oublié l'intensité d'expression de plusieurs récitatifs, parfois renfermés dans quelques notes ; la mélodie la plus pénétrante n'émeut pas plus profondément[1]. »

Une seconde audition, avec les mêmes interprètes, sauf Mme Albani, remplacée par Mme Devries, était

1. *Les Oratorios de Ch. Gounod*, étude reproduite en partie dans *Portraits et Souvenirs* (p. 74 et suiv.).

Digitized by Google

donnée, toujours au Trocadéro, au centenaire de la fondation Valentin Haüy, au mois de juin; dans cette même salle où, se joignant aux autres chefs d'orchestre parisiens, Gounod avait participé au festival de retraite de Jules Pasdeloup, organisé par Colonne le 30 mai[1].

Fatigué, Gounod quittait Paris au début de juillet; il se retirait en Normandie (à Morainville), puis, en septembre, à Arcachon, travaillant à *Maître Pierre*, et à une symphonie-oratorio, qui deviendra *Mors et Vita*[2]. On lui attribue, vers cette époque, le projet de tirer un opéra du *Jocelyn* de Lamartine.

Le 8 novembre, il assistait à la première représentation, à l'Opéra-Comique, du *Barbier de Séville*, soirée historique par l'incident Van Zandt : cette cantatrice s'étant trouvée, dès les premières mesures, dans l'impossibilité d'interpréter son rôle, Mlle Mézeray, sur le désir de Gounod, la remplaça au pied levé.

Carvalho préparait déjà une reprise de *Roméo et Juliette*. Avec Talazac, Collin, Mouliérat, Cobalet, Fournets Mmes Heilbronn, Degrandi et Laurent, le drame lyrique jadis créé au Lyrique, reparut salle Favart le 5 décembre, après trois ans d'absence de l'affiche. « Cette soirée superbe fut comme la revanche de celle du *Barbier de Séville* et marqua le point de départ d'une fructueuse série de représentations du chef-d'œuvre de Gounod », au dire des annalistes du théâtre[3].

1. La *Méditation*, y fut exécutée par Alard, Dancla, Hermann, Lancien, Marsick et Sivori accompagnés par seize harpes, deux orchestres et l'orgue (M. Guilmant), sous la direction de Pasdeloup.

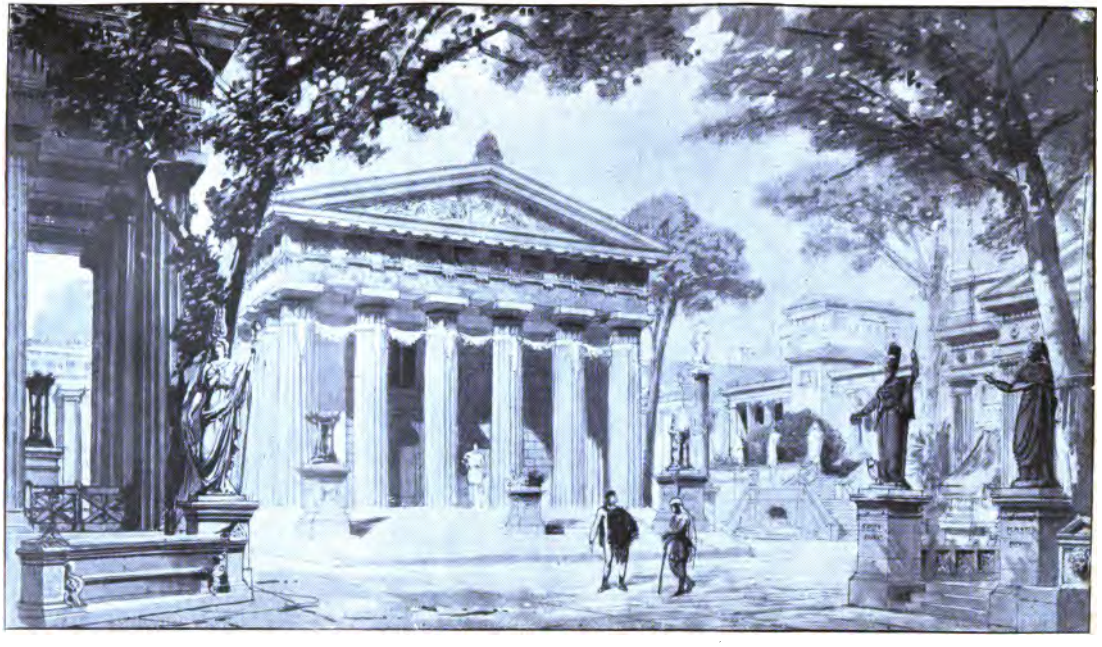
On apprenait, vers le 10 mai, que Mme Weldon venait d'obtenir contre Gounod un jugement le condamnant pour rupture de contrat.

2. De sa chère et vieille chambre bleue de Morainville, Gounod écrit à sa femme : « La symphonie commence à remuer un peu. J'ai senti les *premiers coups de pied*. » (23 août.) Le 23, le plan est arrêté : « L'ouvrage contiendra aussi des chœurs et s'appellera une « Symphonie-Oratorio ». Le 3 octobre : « *Le concile* (*d'Abeilard*) est fini. »

Il s'occupait aussi, pendant ces vacances, de *la Nature et l'Art*, qu'il lut à la séance publique de l'Institut, le 25 octobre 1886.

3. *Annales du Théâtre et de la Musique*, X (1884), p. 81-87. Le 21 janvier 1885, Mme Fidès-Devriès rentrait à l'Opéra dans le rôle de Marguerite

Digitized by Google



SAPHO (REPRISE DE 1884). MAQUETTE D'UN DÉCOR (Archives de l'Opéra).

Digitized by Google

Digitized by Google

Une autre reprise était faite par Godard, au Trocadéro, de la partition de *Jeanne d'Arc,* avec le concours de Mme Sarah-Bernhardt (3 avril 1885), suivie du dernier acte de *Sapho,* avec Mme Rosine Bloch et M. Capoul. A la même époque, la Société philharmonique de Rome donnait la première audition de *Rédemption* en Italie, au théâtre Costanzi, et, toujours dans la même salle du Trocadéro, le 4 juin, cet oratorio était repris, avec MM. Faure, Vergnet, Fournets, Mmes Bloch, Isaac et Masson.

Le 9, Mme Miolan-Carvalho paraissait pour la dernière fois salle Favart. Cette représentation de retraite fut, presque autant que pour la bénéficiaire, une fête pour l'auteur glorieux de *Faust*, de *Roméo*, de *Mireille* et de *Philémon*. Les fragments de *Mireille* provoquèrent d'enthousiastes applaudissements, et l'acte du jardin, de *Faust*, — « le point culminant du programme », — fut chanté par Mmes Carvalho, Faure, Talazac, Mlles Vidal et Marguerite Ugalde; le duo de Magali, avec Faure, fut « le couronnement de cette soirée[1] ».

Ayant terminé sa partition de *Mors et Vita,* Gounod se préparait à en diriger l'exécution à Birmingham, comme il y était convié; mais précisément, Mme Weldon, qui ne désarmait pas, venait d'obtenir, le 10 mai, un jugement condamnant Gounod à lui payer 250.000 francs, sans préjudice des frais et dépens. Toutefois, le tribunal du Banc de la Reine repoussait une demande de Mme Weldon (alors détenue à la prison d'Holloway), tendant à se faire déclarer propriétaire

de *Faust*. Cette soirée ne fut pas triomphale pour la cantatrice, qui se rattrapa, d'ailleurs, dans les trois représentations suivantes. Elle avait supprimé, au petit tableau qui précède celui de l'Eglise, « l'air du rouet, rétabli spécialement pour Mme Krauss; on substituait aux couplets bien connus : « Versez vos chagrins dans son âme » la mélodie de *Marguerite* écrite à Londres pour Mme Trebelli, et que chantait pour la première fois à Paris un contralto : c'était Mlle Figuet, habillée en page vénitien. » (*Idem. ibid.* (1885), p. 12.)

1. *Annales du Théâtre*, XI (1885), p. 176-179.

Digitized by Google

des droits d'auteur à percevoir sur *Mors et Vita*. Le jugement rendu en faveur de Mme Weldon n'était pas exécutoire en France, mais la contrainte par corps existant de l'autre côté de la Manche, il rendait désormais impossible à Gounod le voyage de Birmingham. Ce fut donc Hans Richter qui dirigea l'œuvre du maître français, le mercredi 26 août. Mmes Albani et Patey, MM. Lloyd et Santley chantèrent les soli. Des dépêches adressées à la presse parisienne firent connaître avec quel succès les Anglais avaient accueilli *Mors et Vita*, que bientôt les villes de Nottingham et Newcastle faisaient exécuter[1].

Gounod était alors en Normandie, comme chaque été, chez ses amis de Beaucourt, à Morainville, ou chez les Jules Simon, à Villers. Il y écrivait un *Concerto* pour un instrument nouveau, le piano-pédalier, dont une jeune artiste, Mme Lucie Palicot, s'était fait une spécialité. L'ouvrage fut exécuté salle Erard, le 16 novembre suivant, Gounod remplaçant sur un second piano l'orchestre absent. Colonne, qui applaudissait à cette première audition, dirigeait bientôt après ce concerto au Châtelet.

Toujours actif, toujours prêt à surveiller les dernières répétitions de ses œuvres à l'étranger, où qu'elles se jouassent, Gounod, ayant applaudi, le 6 décembre, *le Cid*, de son jeune confrère Massenet, partait pour Anvers. Mlle Krauss allait y faire applaudir *le Tribut de Zamora*, abandonné par l'Opéra après les trois représentations complémentaires du mois de mars. Il

1. Le 14 mars, à Saint-Eustache, avait été exécutée pour la première fois, au profit de la Caisse des Écoles chrétiennes du IIe arrondissement, la troisième *Messe solennelle*, dite *de Pâques*, précédée de la *Marche religieuse*. A l'offertoire, tous les violons exécutaient l'*Hymne à Sainte Cécile*. Le 30 avril, la Société de Musique de chambre pour instruments à vent donnait une *Petite Symphonie* pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons; dédiée à Paul Taffanel, elle était exécutée par Taffanel, Gillet, Turban, Ballard, Mimart, Garigue, Brémond, Espaignet et Bourdeau.

Digitized by Google

s'arrêtait ensuite à Bruxelles, où se préparait la première audition de *Mors et Vita* sur le continent. Le 30 janvier 1886, au palais des Beaux-Arts, en présence de la reine des Belges, Mmes Elly Warnots, Schutzer-Selb, MM. Lloyd et Huschling interprétaient l'oratorio, sous la direction du compositeur. La reine complimenta celui-ci, et lui dit : « Il n'y a que vous pour écrire de telles pages ; j'espère qu'elles feront des conversions musicales parmi la jeunesse ; nous en avons besoin[1]. »

Londres projetait pour le mois suivant de faire entendre le même ouvrage à l'Albert-Hall. La reine Victoria elle-même, en avait commandé l'exécution. Le sollicitor R. Harding, s'adressant à Mme Weldon la pria de consentir à l'arrivée et au séjour de Gounod en Angleterre, « juste le temps nécessaire à ce but, et par conséquent de ne faire aucune démarche pour l'exécution du jugement obtenu par vous contre lui. »

Forte de son droit, Mme Weldon répondit :

« Je suis plus qu'étonnée de votre impudence. Je suis depuis ce matin de retour de Paris, où avec succès j'ai tout mis en mouvement pour obtenir exécution de mon verdict contre M. Gounod. S'il essaye de mettre les pieds en Angleterre, je le fais arrêter immédiatement[2]. »

Le festival du 26 février eut lieu en l'absence de Gounod ; la recette fut de vingt-cinq mille francs. A l'issue de cette audition, la reine fit parvenir ses félicitations au maître français.

« Ce fut une grande hardiesse d'écrire une œuvre latine et catholique pour la protestante Angleterre, a écrit M. C. Saint-Saëns. L'accueil, réservé d'abord, chaleureux ensuite, fait à cette œuvre sévère (si diffé-

1. Lettre inédite, à Mme Gounod (?), fin janvier 1886.
2. Mme Weldon s'efforçait depuis quelque temps d'obtenir un jugement des tribunaux français confirmant l'arrêt du Banc de la Reine. Cf. *le Figaro* du 13 janv. 1886 (lettre de Gounod).

Digitized by Google

rente des oratorios de Hændel et de Mendelssohn, ne demandant rien à une concession quelconque, soit à des habitudes prises, soit à des convenances religieuses assurément respectables), est également un honneur pour l'œuvre qui s'est imposée par sa puissance, et pour le public qui s'est laissé convaincre. J'ai vu, par un de ces temps horribles, noirs et pluvieux, dont Londres a la spécialité, l'énorme salle d'Albert-Hall remplie jusqu'aux galeries supérieures d'une foule de huit mille personnes, silencieuse et attentive, écoutant dévotement, en suivant des yeux le texte, une exécution colossale de *Mors et Vita* à laquelle prenaient part un millier d'exécutants, l'orgue gigantesque de la salle, les meilleurs solistes de l'Angleterre. A Paris, on se demande encore ce qu'il faut en penser : on en est à chercher pourquoi le *Judex* se déroule sur un chant d'amour. L'œuvre peut attendre : quand, de par la marche fatale du temps, dans un lointain avenir, les opéras de Gounod seront entrés pour toujours dans le sanctuaire poudreux des bibliothèques, connus des seuls érudits, la *Messe de Sainte-Cécile*, *Rédemption*, *Mors et Vita* resteront sur la brèche pour apprendre aux générations futures quel grand musicien illustrait la France au XIXe siècle[1]. »

En attendant de connaître bientôt l'oratorio nouveau, les Français, ou du moins les habitués de l'Opéra-Comique, se contentaient d'applaudir à une reprise du *Médecin malgré lui*, le 15 mai. « Comme ce public d'élite, M. Gounod se montre ravi de ses nouveaux interprètes : MM. Fugère, qui, pour Sganarelle, a pris les conseils de M. Got et chante les fa-

1. SAINT-SAËNS, *Portraits et Souvenirs*, p. 84-85. Le mois suivant, le 25 mars, Mlle Jeanne Gounod épousait M. de Lassus de Saint-Geniès. La cérémonie religieuse eut lieu à l'église Saint-François de Sales. La *Marche pontificale* fut jouée par M. Jacob à l'orgue et Saint-Saëns au piano; la maîtrise exécuta le *Veni Creator*, un morceau de *Rédemption*, avec solo par Mme Fuchs; le *Benedictus* en quatuor et chœurs et le *Laudate*. *L'Ave Maria* enfin, fut chanté par Mme Fuchs.

Digitized by Google

meux « glous-glous », avec autant de verve que de virtuosité; Mouliérat, qui soupire agréablement les couplets de l'Oiseau; Mlle Deschamps, une appétissante nourrice; Mlle Chevalier, chanteuse et comédienne sous les traits de Martine; Mme Molé-Truffier, ingénue et fine dans le personnage de Lucinde[1]. » Malgré cette excellente distribution, malgré le témoignage de satisfaction que Gounod adressait à Danbé et à son orchestre, dès le lendemain de cette reprise, dans une lettre rendue publique, *le Médecin* ne fournit que six représentations. Huit jours plus tard, le samedi 2 mai, Gounod lui-même dirigeait la première exécution, au Trocadéro, de *Mors et Vita*, au bénéfices des ateliers d'aveugles. Les solistes étaient MM. Faure et Lloyd, Mmes Krauss et Conneau. Des trois parties de l'oratorio, qui fut jugé « de beaucoup supérieur à ce que l'auteur de *Faust* avait écrit en ce genre, et notamment à *Rédemption* », les deux premières semblèrent un peu longues, bien qu'on y applaudît Mlle Krauss dans le *Quid sum miser* du *Requiem* initial, dans le *Felix culpa*, et l'orchestre dans « la superbe phrase orchestrale de *Judex* », qui fut bissée d'acclamation; la dernière partie, *Vita*, impressionna plus favorablement le public.

« Il s'y rencontre tout un courant de mélodies de genre agréable, à travers lesquelles éclate encore, par intervalles, le thème austère de la justice, mais que domine particulièrement le thème tendre de la mansuétude et de l'amour divin. M. Gounod a visiblement cherché à exprimer la sérénité. C'est malgré lui qu'il a peint cette sérénité quelque peu voluptueuse; mais on l'a dit, un artiste aussi personnel obéit toujours à sa nature[2]. » Une seconde audition, donnée le 29 mai, toujours au profit des ateliers

1. Noël et Stoullig, *Annales du Théâtre*, XII (1886), p. 122.
2. *Annales du Théâtre*, XII (1886), p. 542-544. Cf. Ad. Jullien, *Musique*, p. 265-273.

Digitized by Google

d'aveugles, attira autant de monde au Trocadéro[1].

Carvalho aurait alors demandé à Barbier de tirer un livret de *Bataille de Dames*, et sollicité Gounod d'en écrire la partition[2]. Il ne semble pas que le compositeur se fût jamais préoccupé de ce sujet. Il continuait, de temps en temps, son *Maître Pierre* changé en oratorio, et, l'été venu, s'en allait à Nieuport « tâcher d'achever sa messe », une *Messe de Jeanne d'Arc*, où il cherchait à « faire disparaître sa personnalité dans le style le plus impersonnel possible[3] ». Il rédigeait aussi, pour la séance publique des cinq Académies, le discours sur *la Nature et l'Art*, qu'il lut le 25 octobre suivant à l'Institut.

Un peu plus tard, c'est comme critique musical que Gounod collaborait pour un jour au *Figaro*. Comme il l'avait fait pour *Henry VIII*, dans la *Nouvelle Revue*, il « signa l'acte de naissance de *Proserpine* », selon l'expression de M. Saint-Saëns lui-même, dont le drame lyrique avait été représenté le 16 mars 1887, à l'Opéra-Comique. Le jour même de cette première, Gounod, dirigeait, à Bordeaux, la première audition de *Mors et Vita*. « Enfin, j'ai donc entendu et dirigé *Mors et Vita dans une église*. Il y a eu des moments où mon propre ouvrage m'enveloppait tellement, que j'oubliais qu'il était de moi. Tu n'imagines pas les sonorités idéales que j'ai obtenues », écrit-il à sa femme après cette exécution à Notre-Dame de Bordeaux. Le même soir, au grand théâtre, Bordeaux fêtait Gounod, en représentant *Faust* devant une salle archi-comble. Le lendemain, le maître dirigeait un festival de ses œuvres; les Bordelais applaudissaient avec enthousiasme : une symphonie, les stances de *Sapho*, et l'air

1. Le 17, au square Vintimille, Gounod assistait à l'inauguration de la statue de Berlioz.

2. *Bataille de Dames ou un Duel en amour*, comédie en trois actes, de Scribe et Legouvé, représentée au Théâtre-Français le 17 mars 1851.

3. Lettre inédite, de Nieuport, 19 juillet 1887.

Digitized by Google

de *la Reine de Saba* chantés par Mlle Masson; l'ouverture du *Médecin malgré lui;* le finale du second acte de *Mireille*, la *Marche funèbre d'une Marionnette*, le ballet de *la Reine de Saba*, *le Vallon*, chanté par M. Manoury, l'air de Vulcain par M. Ramat, et le *Concerto* pour piano-pédalier et orchestre, exécuté par Mme Lucie Palicot.

La *Messe de Jeanne d'Arc*, composée à l'instigation du cardinal Langénieux, archevêque de Reims, — un ancien condisciple des Carmes, — fut le seul grand ouvrage entrepris par Gounod à cette époque. La cathédrale de Reims fêtait, le 24 juillet, l'entrée de Jeanne d'Arc dans la ville et le sacre de Charles VII. Gounod vint diriger lui-même son ouvrage, qui débute par un prélude solennel, pour grand orgue, huit trompettes et trois trombones, où passent des réminiscences de la *Jeanne d'Arc* de la Gaîté; la messe, conçue dans le style de Palestrina, empruntait à Henry Dumont son célèbre *Credo*. A l'offertoire, un violon solo faisait entendre *la Vision de Jeanne d'Arc*, exécutée, à Reims, par le jeune Henri Marteau.

Paris ne connut qu'au mois de novembre la messe nouvelle, qui fut exécutée, à Saint-Eustache, le jour de la Sainte-Cécile, par l'Association des Artistes musiciens. La critique en parla comme d'une véritable première. « C'est une œuvre grandiose, d'une couleur archaïque saisissante et qui a fait une profonde impression sur la foule, déclarait Charles Darcours (Réty), au *Figaro*... Une seule audition a suffi pour permettre d'apprécier les beautés principales de l'œuvre la plus récente de M. Charles Gounod. Mais il faut une étude sérieuse pour pouvoir apprécier les trésors d'harmonie que le maître a répandus à profusion dans ces pages en apparence si faciles et naïves. »

« Ce qui distingue la *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc* de la plupart des messes modernes, c'est qu'elle

Digitized by Google

est rigoureusement œuvre d'église », disait M. de Fourcaud dans *le Gaulois* [1].

Et le compositeur Francis Thomé, alors rédacteur musical du *Pays,* terminait sa critique par ces mots : « Le compositeur de cette messe est encore en progrès dans l'affirmation des principes religieux dont l'auteur a depuis longtemps fait montre. M. Gounod a écrit cette œuvre, plutôt guidé par sa foi religieuse que par son éducation musicale qui est sans limite. Il n'a point voulu dire : *Je sais;* il a tenu à dire : *Je crois.* »

Aussi bien, Gounod venait d'affirmer sa foi musicale lorsque l'Opéra, voulant fêter le centenaire de *Don Juan*, — le 25 octobre 1887, — il avait écrit à cette occasion : « Mozart : le plus parfait de tous les musiciens! la musique même [2] », et consenti à arranger la marche religieuse de la *Zauberflæte* sur des vers d'Henri de Bornier. Dix jours plus tard, l'Opéra fêtait l'auteur de *Faust* lui-même en donnant en grande pompe la cinq-centième représentation anticipée de cet ouvrage [3]. On avait choisi la date du 4 novembre, jour de la saint Charles, pour cette manifestation. Gounod était au pupitre de chef d'orchestre; Mme Lureau-Escalaïs, MM. Jean, Edouard de Reszké et Melchissedec remplissaient les principaux rôles.

« Après Mozart, Gounod. Le 4 novembre, on a donné la 500e représentation de *Faust*. On avait, à cette occasion, tressé des couronnes, préparé des discours, composé des pièces de vers; on devait, en un mot, faire pour M. Gounod ce qu'on avait fait quelques jours auparavant pour Mozart, à cette différence toutefois que l'œuvre du maître français, qui depuis

1. 23 novembre 1887.
2. *Paris illustré*, octobre 1887.
3. La 500e représentation de *Faust* aurait dû, normalement, être célébrée seulement dans le cours de l'année 1888. L'année 1887 s'acheva sur la 487e. L'Opéra-Comique, incendié salle Favart, avait rouvert, sous la direction de J. Barbier, au Théâtre des Nations (ex-Lyrique de la place du Châtelet), le 15 octobre, par une représentation de *Roméo*.

Digitized by Google

nombre d'années tient l'affiche deux fois par semaine, serait interprétée d'une façon plus heureuse. Mais, voilà qu'au dernier moment, on se ravise; la fête est décommandée par ordre de M. Gounod lui-même. Est-ce modestie de sa part, ou crainte de paraître ridicule? A-t-il réfléchi qu'il était trop tôt pour jouer le Mozart *coram populo*? Les avis sont partagés; mais la presse a été unanime à approuver cette décision. M. Gounod s'est contenté de conduire l'orchestre et de recueillir les applaudissements de ses admirateurs. Tout le monde a donc été satisfait, à l'exception cependant de ce pauvre M. Jules Barbier, qui en a été pour ses frais de poésie [1] ».

Ainsi parlait une feuille musicale d'avant-garde. Et malgré l'opposition vive qui commençait à se manifester contre l'œuvre de Gounod en faveur de celui de Wagner, dont le *Lohengrin* n'avait pu être représenté deux fois, à l'Eden-Théâtre, au mois de mai précédent [2], *Faust* trouvait un regain de succès à la suite de cette 500e représentation, — grâce aussi à l'inter-

1. *L'Indépendance musicale et dramatique*, 15 novembre 1887, p. 511-512. Cf. *Signale*, novembre 1887, p. 997.

2. Interviewé par *le Gaulois* sur l'opportunité de la représentation de *Lohengrin*, Gounod répondit :

« Mon cher Meyer, plus je pense à ce que vous êtes venu me demander hier, plus j'aperçois de raisons et de convenances de m'en abstenir. Voyez donc : « On va jouer une œuvre de Wagner à Paris, sur une scène française ».

« Cela seul dit tout. Le public va se prononcer, et je trouve qu'il n'appartient à personne de prévenir et de paraître vouloir orienter le Vox Populi : la presse du parti pris et des ultras peut seule risquer cette attitude.

« Quant à l'opinion des impartiaux parmi les artistes, qui modifiera-t-elle ?

« Personne,

« Un artiste, dans sa critique aussi bien que dans ses œuvres, est fait de deux choses :

« Ce qu'il sent et ce qu'il sait.

« Or, nous savons tous que Richard Wagner est une personnalité considérable, que beaucoup de gens ont commis la méprise de vouloir imiter, attendu que c'est toujours par ses côtés personnels qu'on est inimitable et incommunicable.

« De plus, j'estime que l'on ne doit pas juger le génie de l'artiste à

Digitized by Google

prétation remarquable qu'en donnaient les frères de Reszké.

C'est alors que furent repris par les directeurs de l'Opéra, Ritt et Gailhard, les pourparlers qui aboutirent à la mise en scène, en 1888, de *Roméo et Juliette*. L'idée de Perrin, en 1870, et de Halanzier, en 1873, se réalisait enfin. Bien que l'Opéra-Comique continuât de réaliser de belles recettes avec l'œuvre de Gounod (il en avait donné trente-quatre représentations en 1887), son nouveau directeur, Paravey, cédant aux sollicitations du maître, consentit à ce « grand sacrifice. Que Juliette aille donc retrouver sa sœur Marguerite », disait-il dans une lettre rendue publique. On assurait alors que l'auteur de *Roméo* avait promis, en échange, de composer une nouvelle partition, *Charlotte Corday*, sur un livret d'Armand Silvestre[1]. Il semble plutôt qu'il se soit borné à demander à Paravey la reprise de *Mireille*, qui reparut en effet place du Châtelet à la fin de 1889 (le 29 novembre), mais toujours avec d'importantes coupures.

En février 1888, Gounod faisait une tournée dans l'Ouest : le 3, il assistait à une reprise de cette même *Mireille*, à Nantes, avec Mme Vaillant-Couturier, qui vint dire, après le second acte, un sonnet de M. O. de Gourcuff; une retraite aux flambeaux suivit la représentation. Le lendemain, festival et banquet. Gounod, dans une improvisation oratoire fort applaudie, proclamait que « la plus grande prérogative de l'art, c'est d'avoir partout des amis inconnus »; et comme on prononçait le nom de Wagner : « On cherche à imiter

travers ses répugnances pour l'HOMME. La gloire de l'intelligence n'est pas celle du cœur, et les insultes de notre ennemi national n'ont rien à voir dans l'hommage que méritent ses œuvres.

« Attendons le public; c'est là qu'est le jury.

» Bien à vous.

« Ch. GOUNOD. »

(*Le Gaulois*, 1er avril 1887; cf. *Revue wagnérienne*, mai 1887, p. 104.)

1. Voir ci-dessus, p. 174.

Digitized by Google

Wagner, dit-il; mais Wagner est une grande personnalité, que ses disciples imitent à rebours ».

Le 6, il était à Angers, dont l'Association artistique, pour célébrer son 300e concert, l'avait convié à un festival ainsi composé : ouverture du *Médecin malgré lui;* stances de *Sapho*, air de *la Reine de Saba* (par Mme Colombel); *Hymne à sainte Cécile* (violon solo : M. H. Marteau); *Concerto* pour piano-pédalier et orchestre (par Mme Lucie Palicot); *Marche religieuse; Vision de Jeanne d'Arc* (M. H. Marteau); *Ave Maria* (Mme Colombel et M. Marteau); entr'acte de *la Colombe; Fantaisie sur l'Hymne national russe,* pour piano-pédalier (Mme Palicot).

A Angers, Gounod faisait la connaissance du P. dom Pothier, l'érudit bénédictin de Solesmes. « C'est un très savant homme, qui a fait de magnifiques travaux sur la rhythmique du plain-chant [1]. » Sans doute cette conversation ne fut pas inutile au compositeur, qui préparait déjà une messe nouvelle et un *Te Deum,* pour la cathédrale de Reims, œuvres dans lesquelles il s'efforçait de revenir à la simplicité des chants primitifs de l'église.

Les fêtes musicales d'Angers se terminèrent par un banquet, dans lequel Gounod, président d'honneur de l'Association artistique, répondit en ces termes aux toasts du président et du maire de la ville :

« Unissons-nous, Messieurs, ou plutôt unifions-nous et sachons nous résoudre à quelques sacrifices pour donner à l'Art le pain dont il a besoin pour vivre. C'est lui qui nous charme et nous console, lui qui nous sauve des misères de la réalité et de la réalité de nos misères. Ce terrain n'est-il pas préférable à celui de la lutte et de la guerre sur lequel se placent des centaines de mille hommes occupés à s'entre-détruire ?

1. Lettre inédite d'Angers 6 février; communiquée par M. C. Bellaigue.

Digitized by Google

Ne devons-nous dépenser les forces vives de nos intelligences et de nos âmes qu'en faveur de l'armée et du canon?

« Les arts sont les interprètes du Beau, nous leur devons offrir protection; l'homme qui regarde le Beau comme but de l'existence est forcément près du Bien, près du Vrai; l'art c'est le poème de la vie, l'oubli des souffrances. Nous pouvons tous y tendre la main. On parle beaucoup aujourd'hui de liberté, d'égalité, de fraternité, noble devise qui ne date pas d'hier et dont on peut faire remonter la pratique aux premiers siècles de l'Église. Peut-être serait-il plus juste de la retourner et de dire : Fraternité d'abord ; ceux qui sont nos frères sont égaux; et la liberté, troisième terme, est fatalement la résultante des deux premiers. Nous sommes solidaires les uns des autres et je vous convie à rester dans la défense de cet art que vous voulez bien honorer en fêtant ma présence au milieu de vous. Voilà la solidarité que je vous demande, et c'est à elle que je bois. »

Après ce voyage musical dans l'Ouest, Gounod, — préparant la reprise de *Roméo* à l'Opéra, dont les directeurs arrêtaient la double interprétation, mais sans avoir encore trouvé la Juliette, — dirigeait son psaume *Super flumina* à l'Opéra-Comique, les vendredi et samedi saints; le 10 avril, « pour la fête de l'Annonciation de la très-sainte Vierge » (*sic*), il dirigeait à Notre-Dame la seconde audition, à Paris, de sa *Messe de Jeanne d'Arc,* donnée par l'Association des Artistes musiciens; M. Viardot exécutait *la Vision de Jeanne d'Arc;* les maîtres de chapelle de Saint-Sulpice, de Saint-Roch, de Notre-Dame-des-Victoires et de Saint-Eustache, MM. Bellenot, Péron, Pickaert et Steenmann apportaient leur concours à leur confrère l'abbé Geispitz; le grand orgue était tenu par M. Sergent, organiste de la métropole, l'orgue d'accompagnement par l'abbé Geispitz. Le mois suivant, au

Digitized by Google

ROMÉO ET JULIETTE A L'OPÉRA (1888) : LA SCÈNE DU BALCON
(d'après *L'UNIVERS ILLUSTRÉ*).

* *

Digitized by Google

Digitized by Google

Trocadéro, Gounod dirigeait une nouvelle audition de *Mors et Vita*, dont les solistes étaient Mmes Krauss et Landi, MM. Faure et Rinaldi.

Le 22, *Gallia* y reparaissait, avec Mme la vicomtesse de Tredern, sous la direction de Benjamin Godard. On entendait à ce concert, donné au profit des Enfants incurables, *la Vision de Jeanne d'Arc*, exécutée par M. Viardot et *Notre-Dame de France*, mélodie nouvelle composée sur des paroles de M. Georges Boyer.

En juin [1], pour les répétitions et la première exécution de sa *Quatrième Messe solennelle*, précédée d'un *Te Deum*, pour la béatification du Père de La Salle, Gounod se rendait à Reims. Un jour, raconte-t-on, il entre à la cathédrale, pour une des dernières répétitions; on y baptisait un enfant, fils du docteur Colleville, professeur à l'École de médecine de Reims. Gounod assiste à la cérémonie, et passant à la sacristie avec les parents et amis du nouveau-né, il ajoute sa signature à l'acte de baptême, avec ces mots : « un passant, né lui aussi le 18 juin, mais en 1818. »

La *Messe solennelle*, écrite sous l'influence de l'art bénédictin, et le *Te Deum*, composé pour grand orgue, petit orgue, soli, chœurs et harpes, furent exécutés pour la première fois le 24 juin, par deux cents choristes. Jugeant lui-même sa dernière œuvre, Gounod y trouvait un progrès sur sa *Messe de Jeanne d'Arc* : « comme architecture musicale, cela me semble plus riche de lignes et d'enchevêtrement [2] ».

Quelques jours à peine passés dans son hôtel du boulevard Malesherbes, Gounod fuyait encore une fois à Nieuport, laissant aux visiteurs qui se présentaient chez lui cet avis : « J'ai la douleur de vous faire part de ma mort. Qu'on n'en accuse personne. S'il plaît à Dieu,

1. Le 10 mai, Mme Zimmermann (née Hortense-Victorine Leduc), mourait à Montretout, âgée de quatre-vingt-sept ans. Ses obsèques furent célébrées à Saint-Cloud.

2. Lettre inédite, de Reims, 22 juin 1888.

Digitized by Google

j'espère ressusciter le 1er septembre prochain. » Il revenait à la fin des vacances, avec une *Messe* nouvelle. « Le silence est un train express, j'en ai eu la preuve quand j'ai écrit *Roméo* ; et cette fois j'aurai composé et écrit, en 23 jours, cette messe de Saint-Jean, qui, je l'espère du moins, surpassera les deux précédentes [1]. » Les morceaux nouveaux pour *Roméo*, — un air de ténor repris en chœur destiné à la scène des duels, et les divers numéros du ballet — étaient terminés. Le 15 octobre, avait lieu la première lecture à l'orchestre et les répétitions d'ensemble commençaient aussitôt. Le rôle de Juliette était échu, définitivement croyait-on, à Mme Darclée, lorsque celle-ci tomba subitement malade. M. Gailhard, alors, de tenter un grand coup. Le 20 octobre, il part pour l'Angleterre à la recherche de Mme Patti en son château de Craig-y-nos, et le 23, la cantatrice envoye ce télégramme au directeur de l'Opéra :

« Mon cher camarade, j'ai été on ne peut plus touchée de la démarche que vous avez faite auprès de moi à Craig-y-nos Castle. Vous me conviez à l'exécution d'un chef-d'œuvre artistique conduit par le maître lui-même. Créer Juliette à l'Opéra. Je vous réponds : oui. Patti. »

Les répétitions continuèrent ; Gounod y apporta tant d'ardeur, qu'il dut s'aliter, atteint d'un commencement d'angine. Mais, le 22 novembre, il reparaissait à l'Opéra, en compagnie d'Armand Gouzien et de M. Saint-Saëns, et faisait répéter son ouvrage. Le 24, la Patti arrivait à Paris, et, le lendemain, on pouvait répéter généralement la nouvelle version de *Roméo*. La cantatrice ayant contracté des engagements antérieurs, ne pouvait donner que trois représentations à Paris ; mais sur les instances des abonnés du samedi, elle consentit cependant à chanter une quatrième fois le rôle de Juliette.

1. Lettre inédite, de Nieuport (?), 24 juillet 1888.

Digitized by Google

La première représentation fut donnée le mercredi 28 novembre; MM. de Reszké, Delmas, Muratet, Melchissedec, Tequi, Ballard; Mmes Agussol, Canti, etc., entouraient l'illustre cantatrice. Au ballet, on applaudit Mlle Rosita Mauri et M. Vasquez. Conduite par Gounod lui-même, en présence du président de la République et du monde officiel, artistique, littéraire, cette soirée compte parmi les plus brillantes dans l'histoire du nouvel Opéra.

L'œuvre n'était plus discutée par la presse, et l'interprétation remarquable dont elle bénéficiait à l'Opéra ne rencontrait pas de critiques. Par contre, le ballet, assez peu heureux, — au profit duquel il avait fallu alléger la partition primitive en nombre de passages, — était jugé plus sévèrement. « On fera bien de le supprimer au plus vite », disait M. Heugel-Moreno, résumant l'impression des premiers spectateurs [1]. Mais, « ce soir-là, selon M. Teneo, toute l'attention du public fut portée vers la Patti, et, dans la salle, on ignora généralement que Mme Carvalho, créatrice du rôle, occupait modestement une baignoire. En cette occasion, Gounod oublia sa première Juliette, de même qu'il oublia le zèle qu'avait apporté à la création de son œuvre le directeur du Théâtre Lyrique [2] ».

Comme en 1867, au Lyrique, *Roméo* fut, en 1889, l'opéra de l'Exposition : neuf représentations en furent données en 1888 et soixante-trois l'année suivante : le 4 janvier avec Mme Darclée, qui avait débuté dans *Faust* le 14 décembre, puis avec Mme Eames, dont le rôle de Juliette fut le début à l'Opéra, le 13 mars [3]. On applaudit ensuite, dans le même rôle, Mmes Lureau-Escalaïs et Melba (4 novembre).

1. *Le Ménestrel*, 2 décembre 1888.
2. M. Teneo, programme de *Roméo et Juliette* à l'Opéra, 1909.
3. La nouvelle version de *Roméo* fut jouée à Mayence et Mannheim, dès l'année 1889. Le 14 décembre 1888, au Hâvre, et le 30 mars 1889, à Bordeaux, avaient lieu des festivals Gounod. Le théâtre de cette dernière ville représentait *le Tribut de Zamora*.

Digitized by Google

Après avoir donné, aux concerts spirituels du Conservatoire (19 et 20 avril), la primeur d'un morceau pour soprano et chœurs, *la Communion des Saints*, dont il avait écrit lui-même les paroles, Gounod paraissait fréquemment aux concerts donnés au Trocadéro pendant l'Exposition. Les membres de l'Institut ayant droit à l'exécution de deux ouvrages, il choisit des fragments de *Mors et Vita* (exécutés par la Société des Concerts, le 20 juin), le finale et les stances de *Sapho*, le 19 septembre, par l'Opéra (avec Mme Adiny); *le Vin des Gaulois* était chanté, un peu plus tard, au festival choral.

Le 29 novembre, l'Opéra-Comique reprenait *Mireille*, en trois actes. Bien qu'il eût, à l'issue de la répétition générale, félicité chaudement l'orchestre, le maître déclarait, dès le lendemain de cette reprise, que la réduction de *Mireille* n'était « ni de son *goût* ni de son *crû*, mais qu'il avait été bien obligé de la conserver, de s'y résigner et, partant, de la rendre *possible*.

« Quant aux deux coupures qu'on est dans l'usage de pratiquer, cette suppression rend simplement *inepte* une pièce qui n'est déjà pas bien vigoureuse de libretto, et je trouve que, pour expliquer la blessure de Vincent et le danger qu'il a couru et dont on parle au quatrième acte, il serait élémentairement logique de laisser au moins le Val d'Enfer qui montre le combat de Vincent et d'Ourrias.

« Ch. Gounod. »

Avec Mlle Deschamps (Mme Jehin depuis), comme protagoniste, avec MM. Clément (Vincent), Taskin (Ourrias), Fournets (Maître Ramon), Mlle Auguez (le Pâtre), et Danbé au fauteuil de chef d'orchestre, *Mireille* se fixa définitivement à l'Opéra-Comique.

« Par un heureux phénomène, qui a été plusieurs fois observé pour d'autres œuvres musicales, écrivait

Digitized by Google

Auguste Vitu, il s'est trouvé que cette *Mireille,* que l'on croyait méconnue parce que le répertoire l'avait abandonnée depuis quinze ans, vivait dans toutes les mémoires et voltigeait sur toutes les lèvres. Avec quel plaisir saluait-on au passage ces délicieuses cantilènes, le chœur des Magnanarelles, le duo « oh! c'Vincent »; l'ariette ou plutôt la valse ailée : « O légère hirondelle! »; la chanson de Magali; l'inspiration géniale de l'air : « Mon cœur ne peut changer », tout imprégné de touchante et profonde tendresse.

« Quant au puissant finale de la malédiction paternelle, que traverse la phrase déchirante de Mireille : « Ah! c'en est fait, je désespère »; il a produit une impression profonde. Appuyé par des masses chorales et orchestrales, c'est une page de grand opéra, ou plutôt de drame lyrique, où la déclamation musicale tient une large place; peut-être le public de 1874 le visait-il lorsqu'il parlait de wagnérisme en écoutant l'un des musiciens les plus français qu'ait formés notre école nationale.

« Cette exquise partition de *Mireille* se recommande, il est vrai, par son grand souci de la vérité théâtrale et par la sincérité du sentiment; mais cette préoccupation visible laisse à l'imagination du compositeur, j'allais dire du poète, toute sa liberté, toute la spontanéïté de son inspiration personnelle. La partie descriptive n'est pas traitée avec moins de bonheur; après deux « déserts » qui avaient précédé *Mireille,* après celui de Félicien David et celui de Reyer dans *la Statue,* Charles Gounod en a renouvelé la physionomie avec une simplicité de moyens tout artistique; son désert de la Crau est un désert qui susurre avec les vibrations de la chaleur solaire et de la lumière éthérée et qui chante avec les cigales, sans qu'on devine dans l'orchestre la plus légère trace de musique imitative.

« Les spectateurs de l'Opéra-Comique ont fait ce soir un brillant accueil à Mireille ressuscitée; et l'avenir,

Digitized by Google

j'en suis certain, réparera les injustices dont elle a souffert [1]. »

Vitu, qui fut bon prophète en l'occurrence, résumait à peu près l'opinion générale de la critique, ratifiée par le public de l'Opéra-Comique. *Mireille* fut représentée treize fois jusqu'à la fin de 1889, et soixante-trois fois l'année suivante.

Une autre reprise, celle de *Jeanne d'Arc* à la Porte-Saint-Martin, avec Mme Sarah-Bernhardt, occupait bientôt Barbier et Gounod. Après bien des incidents de répétitions, provoqués par la nouvelle Jeanne d'Arc, qui ne montrait pas un goût bien vif pour la partie musicale de l'ouvrage, dirigée par M. Pfister, la première représentation fut donnée le 3 janvier 1890. Assez profondément modifiée, pour répondre aux exigences du théâtre, la partition avait perdu quelques pages du divertissement dansé sous les murs d'Orléans et le chœur des soldats anglais dans la prison, ainsi que du « Dieu le veut! » Par contre, la scène du sacre avait été développée : le compositeur avait ajouté à la grande marche un *Veni Creator* et un *Noël*, en style liturgique; et un accompagnement orchestral soutenait les stances déclamées. Cent trente-six représentations consacrèrent le succès de cette reprise [2].

Avec elle, Gounod cessa désormais de s'occuper de théâtre jusqu'à la fin de sa vie. Ses œuvres dramatiques occupaient une place importante dans les deux seuls théâtres lyriques que possédait Paris à cette époque. Le concert, de nouveau, le sollicita. Il écrivit un quatuor en *la mineur*, qui fut exécuté, par la Société d'instruments à cordes de M. Nadaud, en mars, presque en même temps que la *Petite symphonie pour instruments à vent*. *Gallia* était reprise au Conservatoire (les 4 et 5 avril), médiocrement chantée par Mme San-

1. *Le Figaro*, 30 novembre 1889.
2. Mme Sarah-Bernhardt joua le principal rôle jusqu'au 19 mai, puis fut remplacée par Mlle Forgue.

Digitized by Google

derson. Le 4 avril, également, au Châtelet, Colonne étant à Moscou, Gounod dirigeait l'orchestre de l'Association artistique. Il fit exécuter sa seconde symphonie, en *mi bémol*, le cantique d'*Athalie : D'un cœur qui t'aime*, chanté par Mmes Krauss et de Montalant, qui fut bissé; l'*Hymne à Sainte-Cécile* qui fut salué par d'enthousiastes acclamations; des fragments de *Mors et Vita*, un *Concerto* pour piano-pédalier, exécuté par Mme Lucie Palicot, et, pour terminer, la lamentation *Gallia*, chantée par Mme Krauss.

Cette soirée du 4 avril 1890, fut le dernier triomphe public de Gounod. Une autre solennité, purement religieuse celle-là, et qui lui rappelait ses souvenirs de Rome, vieux d'un demi-siècle, un salut solennel donné à l'église Saint-Augustin, le 16 avril, pour fêter le cinquantenaire de la restauration, en France, de l'ordre des Dominicains par le P. Lacordaire, inspirait à Gounod deux nouvelles œuvres : *Consécration*, dans laquelle il s'était efforcé de peindre l'état d'âme du P. Lacordaire; et *Quam dilecta*, que chanta M. Auguez. On entendit le même jour *la Vision de Jeanne d'Arc*. Le lendemain, salle Erard, la Société G. de Sainbris, ressuscitant une œuvre oubliée, exécutait la fonte de la Mer d'airain de *la Reine de Saba*.

Dans la même salle, quelques jours plus tard, Mme Palicot, l'apôtre infatigable du piano-pédalier, interprétait, avec le petit orchestre Colonne : une *Suite concertante*, un *Concerto*, une *Toccata* en *fa*, un *Scherzo-valse*, pour cet instrument, toutes œuvres de la composition de Gounod, qui s'intéressait tout particulièrement à son interprète [1].

Non content de la gloire qu'il recueillait dans son pays partout il se présentait, partout où ses œuvres étaient exécutées en d'innombrables auditions, Gounod

1. Cf. Charavay, *Catalogue d'une vente d'autographes* (15 novembre 1900), lettre à M. Camille Saint-Saëns de Nieuport-Bains, s. d.

Digitized by Google

aurait alors pensé à faire une tournée de quatre mois en Amérique. Malgré son grand âge, — il avait soixante-douze ans, — l'idée de traverser l'Atlantique ne l'effrayait pas [1]. Ses proches l'en dissuadèrent cependant, et il se contenta de passer l'été en Normandie. « Je pense, je lis, je médite, j'écris. Enfin je me ramasse de mon mieux devant la dernière heure toujours proche pour chacun de nous, mais surtout pour moi qui ai fait long voyage, et je sens chaque jour combien davantage la vie est encombrée de petitesse et vide de grandeur [2]. »

Retiré à Morainville, chez ses amis de Beaucourt,

1. On offrait un million à Gounod, pour une tournée de concerts en Amérique, non compris ses frais de voyage et de séjour, ceux d'une autre personne, et d'un domestique. Gounod avait d'abord accepté, « mais sous réserve d'une sanction définitive ». Le 14 juillet, il déclara renoncer absolument à ce projet. M. Coulon, qui avait servi d'intermédiaire en cette affaire, s'adressa donc au Tribunal de Commerce. La cause, appelée une première fois le 16 août, remise au 30, puis au 13 septembre, fut rayée du rôle, après l'offre faite par Gounod de payer dix mille francs de dédit, — au lieu de cent mille qui étaient demandés par son impresario. (Voir à ce sujet, une chronique de F. Sarcey, dans le *XIXe Siècle*, du 12 septembre 1890.)

C'est vers cette époque que fut publiée l'étude sur *le « Don Juan » de Mozart*, suivie d'appendices sur la manière d'interpréter Mozart, et, subsidiairement, sur *la Mesure, les Nuances, la Respiration, la Prononciation*. Voir dans *le Ménestrel* du 13 juillet, l'article de M. Arthur Pougin, sur l'ouvrage de Gounod, qu'il appelle une « reprise » de *Don Juan*, « reprise tout à fait inattendue d'ailleurs, et d'autant plus remarquable qu'elle ne s'est produite qu'à l'aide d'un seul interprète; mais cet interprète est de premier ordre, et comme depuis longtemps il est familier avec le chef-d'œuvre, on comprend que l'ensemble de l'exécution de celui-ci n'ait rien laissé à désirer ». A la distribution des prix du Conservatoire, le 3 août, Larroumet, en même temps qu'il remercia Mme Viardot d'avoir fait don à la bibliothèque du manuscrit autographe de *Don Juan*, fit allusion à l'étude de Gounod : « Avec cette étude sur le modèle achevé du drame lyrique, il a fait don à votre bibliothèque, dit Larroumet, d'un cadeau qui vient à son heure, en même temps que la libéralité de Mme Viardot et j'ai droit de le compter au nombre de vos donateurs. »

Le public interpréta les paroles du directeur, des Beaux-Arts comme une allusion au mouvement wagnérien, qui allait bientôt forcer les portes de l'Opéra. Cf. Ad. Jullien, *Musique*, p. 281-295, *Sur le* Don Juan *de Mozart*.

2. Lettre inédite de Morainville (?) 17 août. Il venait de terminer un *Résumé de la Doctrine catholique* pour son petit-fils. (Communication de M. C. Bellaigue.)

Digitized by Google

pendant cinq mois, Gounod, dans ses lettres, trahit alors une grande fatigue physique. « Je n'ai pas grand'chose à te dire de ma personne musicale, écrit-il à sa femme, le 20 octobre. Je ne sais si elle est morte ou seulement ensevelie, au moins est-elle, pour le moment, dans un état de léthargie peu rassurant. S'il plaît à Dieu que je ne fasse plus rien, je tâcherai de me résigner, comme ma pauvre mère, qui, malgré son grand courage, me disait avec un si profond accent de tristesse : « Mon « Charles, je ne suis plus utile ! » On peut pourtant l'être encore en souffrant patiemment [1]. »

Mais, après une longue et pénible bronchite, qui l'empêcha de rentrer à Paris avant le milieu de décembre, s'adressant à son ami Charles Gay :

« Tu sais que la composition théâtrale est depuis longtemps finie pour moi. Mais un rêve vient de me traverser l'esprit; c'est d'écrire une sorte de diptyque musical à la façon des tableaux des primitifs, sur saint François d'Assise. Je voudrais que le premier des deux tableaux soit la traduction musicale du beau tableau de Murillo représentant le Crucifié qui se penche vers saint François et lui passe le bras autour du cou. Le second morceau serait la traduction de l'admirable tableau de Giotto, la mort de saint François entouré de ses religieux.

« Je ne sais qu'une âme en état d'écrire les vers de ces deux scènes sublimes ; c'est celle de mon saint ami. Mais est-ce que je vais oser le lui demander ? » D'autre part : « Je compte m'occuper cet hiver de deux ouvrages : l'un est un commentaire sur un texte de l'Ecriture Sainte; l'autre est une œuvre musicale sur un saint illustre, » mande-t-il à sa femme[2].

Malgré l'affaiblissement de sa santé, Gounod acheva

1. Lettre inédite, de Morainville, 20 octobre 1890.
2. Lettres inédites à l'abbé Gay et à sa femme, des 6 et 8 décembre 1890. Devenu évêque d'Anthédon, l'ami de jeunesse de Gounod mourut le 19 janvier 1892.

Digitized by Google

son « diptyque » musical : la *Contemplation de saint François au pied de la Croix*, et *la Mort de saint François*. La Société des concerts l'exécuta deux fois, les 27 et 28 mars.

Les directeurs de la Monnaie de Bruxelles, Stoumon et Calabresi, faisaient alors répéter *Mireille*, à laquelle ils rendaient sa forme originelle, avec le fameux tableau du Rhône. La première eut lieu le 11 avril avec Sybil Sanderson, Delmas, Badiali, Nardi, Archain et M. Senterin [1].

L'Opéra-Comique allait bientôt donner la centième représentation de cet ouvrage à Paris, et comme un rédacteur du *Gaulois* venait interviewer Gounod pour lui demander si l'on fêterait cet événement dramatique :

« — Fêtera? interrogea Gounod, je n'en sais absolument rien. Je sais par Mme Carvalho, que j'ai vue hier, qu'on donne vendredi la centième de *Mireille*. Quant à entourer la soirée d'un éclat quelconque, je n'en vois vraiment pas la raison. Je suis bien heureux cependant que cette œuvre soit au répertoire...

« — Vous avez été bien souvent obligé de la modifier?

« — Hélas, oui! Ah! vous ne savez pas tous les sanglants combats où j'ai dû triompher; combien il m'a fallu de volonté, de ténacité pour ne pas faiblir devant les récriminations du public, qui ne comprenait pas, contre les injustifiables critiques des malveillants et des envieux.

1. Gounod, empêché de se rendre en Belgique, écrivit aux directeurs de la Monnaie :

« Lundi, 6 avril 1891.

« Mes chers amis,

« Voilà cinq mois que je ne sors pas des bronchites et des grippes; et j'en suis à ma cinquième *reprise* pour le moment. J'espère que celle de *Mireille* sera plus heureuse, et je m'en remets, sur ce point, à votre goût, à votre expérience et à votre amitié pour l'auteur et pour son œuvre.

« J'espère que, grâce aux progrès modernes en fait de mise en scène, on arrivera enfin à rendre intelligible ce tableau du Rhône, dont la suppression m'a toujours été pénible... »

Digitized by Google

« Mais avec du courage et en suivant toujours le droit chemin, on arrive, après avoir surmonté les suprêmes difficultés, on triomphe... Et, moi, j'eus aussi mon heure[1]... »

Au Salon qui s'ouvrit le 1er mai, on remarqua, cette année-là, le portrait de l'auteur de *Faust*, par M. Carolus Duran. Le célèbre portraitiste avait commencé son œuvre le 21 février, et les reporters contemporains nous ont tenu au courant des conversations qui s'engagèrent, durant les séances de pose, entre les deux confrères de l'Académie des Beaux-Arts.

Comme on parlait de la *Messe* en *ré*, récemment exécutée au Conservatoire : « Bach! s'écria Gounod, c'est un colosse de Rhodes, sous lequel tous les musiciens passent et passeront. Mozart est le plus beau, Rossini le plus brillant, Bach est le plus vaste, il a tout dit ». Puis, ces pensées, recueillies par un témoin : « L'Art, c'est du cœur cérébralisé. — Il y a le Bien et le Vrai, et enfin le Beau, qui procède des deux autres, comme le Saint-Esprit du Père et du Fils. — L'Art est éternel et ce qui est éternel est de partout, comme de tous les temps. C'est pour cela que cela vit. — L'Art c'est la vie et c'est l'amour. Être amoureux, c'est tout. — Je me sens aussi jeune qu'à vingt ans. Ce qui vieillit en nous, c'est le logement. Le locataire ne vieillit pas. »

Un jour, le 1er mars, Gounod arrive à l'atelier de M. C. Duran, après avoir pris connaissance, d'un article du *Figaro*, dont le Tout-Paris artistique va s'entretenir : *Gounod contre Wagner*. L'anonyme « Reine Mab » du journal de la rue Drouot, y prenait assez violemment à partie Gounod, et le représentait comme devant avoir, dans la commission des Théâtres, une attitude hostile à l'auteur de *Lohengrin*, que l'Opéra devait représenter prochainement :

1. *Le Gaulois*, avril 1891.

Digitized by Google

« Comment, Wagner ! s'écrie Gounod ; mais je fus un de ses rares admirateurs sous l'Empire, et alors on se fit une arme contre moi de ce que je le reçus dans ma maison. Aujourd'hui, on vient m'accuser d'obstructionnisme. J'ai simplement dit : « Chaque race a « son génie. Il ne faut pas étouffer le nôtre, ni pren- « dre le gros pour le grand, le lourd pour le solide, « le brumeux pour le sublime. »

A ce moment, un orgue de Barberi se mit à moudre ses airs dans le passage Stanislas, sous les fenêtres de M. C. Duran ; Gounod, soudain radouci, s'exclama : « Un confrère [1] ! »

Cependant, il tombait assez grièvement malade, immobilisé dans sa propriété de Saint-Cloud. La mode était alors aux interviews, dont le maître avait une sainte horreur, car on lui avait fait dire, plus d'une fois, tout autre chose que sa pensée. Un reporter du *Figaro* étant parvenu à forcer la consigne, put lui demander cependant son opinion sur l'opéra en prose [2]. Gounod répondit par lettre, qu'il avait, depuis vingt ans, résolu la question par l'affirmative, « étant bien entendu toutefois que toute prose n'est pas également apte à être chantée, et que le rythme de la prose doit faire l'objet d'une étude spéciale [3] ».

Un autre jour, c'est Carvalho, qui venait de réintégrer l'Opéra-Comique, dans la salle de son ancien Théâtre-Lyrique, qui était interrogé par M. Maurice Lefèvre sur le mouvement dramatique et musical :

« — En quoi consiste donc la réforme apportée par Gounod ?

« — Oh ! la question est complexe et il faudrait de longs discours pour y répondre. Cependant d'un mot

1. *Le Figaro*, 29 octobre 1891.

2. La question était à l'ordre du jour, à la suite de la représentation, à l'Opéra-Comique, du *Rêve* de M. A. Bruneau et Emile Zola.

3. Cf. dans l'*Autobiographie de Ch. Gounod* (p. 88-92), la *Préface au* Georges Dandin *de Molière*.

Digitized by Google

ROMÉO ET JULIETTE A L'OPÉRA (1888) : PRINCIPAUX PERSONNAGES (Archives de l'Opéra).

* *

Digitized by Google

Digitized by Google

on peut la résoudre. Gounod a rejeté la formule ancienne. Il n'a pas banni la forme, ou, si vous préférez, il n'a pas, à proprement parler, apporté une formule nouvelle, il a rajeuni la forme. Le quatrième acte de *Roméo*, l'acte du tombeau, l'acte du balcon, dialogué suivant une forme hardie alors par sa nouveauté, ont surpris en leur temps et quelque peu effrayé [1]. »

A la fin des vacances, qu'il dut passer à Saint-Cloud, Gounod recevait encore une fois la visite d'un interviewer, M. Marcel Hirsch [2]. Il s'agissait de connaître l'opinion du maître sur la représentation de *Lohengrin;* qui venait d'être enfin donnée à l'Opéra, le 16 septembre. Les incidents, les manifestations soi-disant patriotiques avaient recommencé, comme en mai 1887 autour de l'Eden-théâtre; mais, cette fois, le ministère s'était montré résolu à ne pas permettre que la représentation de l'œuvre wagnérienne fût troublée par des considérations où ni l'art, ni le patriotisme n'avaient rien à voir.

« — Mon Dieu! fit Gounod, que nous sommes donc enfants! Que nous sommes donc pusillanimes! Je me demande pour quelle raison on fait tant de bruit autour de la représentation d'une œuvre à l'Opéra. — Oui, mais Wagner... — Je sais. Il a tenu vis-à-vis de notre patrie vaincue, humiliée, amoindrie, et plus que malheureuse à la suite d'une guerre néfaste, un langage odieux, et — disons le mot — sale [3].

« J'accorde que, comme homme, il a tout ce qu'il faut pour mériter notre inimitié, c'est entendu. Mais,

1. *Le Figaro*, 31 août 1891.
2. M. Marcel Hutin.
3. Sans entrer dans la discussion de faits qui ne sauraient trouver place ici, nous ferons remarquer que la fameuse *Capitulation*, — parue d'ailleurs longtemps après la guerre, — fut interprétée (en 1891!...) dans un sens tout autre que celui que son auteur lui avait donné. Wagner faisait, dans cette « comédie à la manière antique », une satire des... directeurs de théâtre allemands. On trouvera, dans un prochain volume des *Œuvres en prose de Wagner* (en cours de publication à la librairie Delagrave), le texte et le commentaire de cet écrit.

Digitized by Google

cet homme est mort, et nous n'avons plus à nous en occuper.

« Ensuite, à côté de l'homme, il faut placer l'artiste, le génie.

« Et c'est précisément une œuvre de ce génie que l'on soumettait au jugement du public de l'Opéra. Cette œuvre a eu le succès qu'elle méritait, car Wagner ne pouvait pas rester un inconnu pour le public parisien. Paris doit être assez fort, assez hospitalier, pour s'offrir toutes les productions des hommes de talent.

« — ...Alors, vous blâmez, cher maître, toutes les manifestations contre l'œuvre wagnérienne? — De toute l'énergie de mon âme. Le génie de Wagner — et ici, je ne donne pas mon appréciation sur son œuvre, ne voulant pas faire un cours d'esthétique, — est trop universellement répandu pour que Paris se soit si longtemps refusé à le connaître. Il y a vingt ans que l'on aurait dû jouer *Lohengrin, Tannhœuser, les Maîtres-Chanteurs* et le reste des opéras wagnériens.

« Ne pas le jouer, parce qu'il est Allemand? Mais ne joue-t-on pas nos opéras en Allemagne, en Autriche, en Italie, partout?

« Moi aussi, je me flatte d'être Français, patriote; j'ai écrit après la guerre des morceaux, des hymnes où je mettais tout mon cœur à exprimer ma haine de l'ennemi, toute ma force à inculquer à mes compatriotes les sentiments d'espoir dans la revanche de nos armes.

« *Faust* n'en est pas moins joué en Allemagne.

« — Et applaudi. Mais, est-ce l'insuccès de *Tannhœuser* qui provoqua chez Wagner cette violente haine contre la France?

« — Je ne pourrais émettre une opinion précise à ce sujet, pas même une hypothèse.

« J'ai connu Wagner lorsqu'il vint en France, en 1860. Sa première visite fut pour moi. « Je viens de « terminer mon *Tannhœuser*, me dit-il, croyez-vous

Digitized by Google

« que je puisse le porter à l'Opéra[1]? — Non, ne faites « pas cela, Monsieur Wagner. Je connais trop les dis- « positions du public français pour ce qui touche la « musique. Voici ce que je vous conseille : faites inter- « préter vos œuvres dans des concerts. »

« Je parlais avec la sincérité de mon âme. Wagner suivit mon conseil et ses fragments eurent un succès mérité. L'Empereur, sur les conseils de la princesse de Metternich, se décida à donner l'ordre de représenter quand même *Tannhæuser* à l'Opéra. Ce furent trois soirées épiques. J'ai assisté aux trois représentations, et le spectacle qui me fut donné m'attrista plus que je ne puis le dire. Que la musique déplaise, c'est bien. Mais qu'on fasse tomber une œuvre, de parti-pris, en l'empêchant d'être jouée, c'est odieux et mesquin.

« Aujourd'hui on recommence. J'espère que le succès de *Lohengrin* à la première aura ouvert les yeux à ceux qui voulaient en empêcher la représentation. Je veux croire qu'ils se contenteront de cette première soirée et ne recommenceront pas leurs gamineries. Soyons donc plus sérieux[2]... »

Toujours souffrant du cœur et, en outre, d'une sciatique au bras droit, Gounod demeurait à Saint-Cloud, qu'il n'avait quitté de toute l'année, jusqu'aux premiers jours de novembre. C'est là qu'il recevait encore la visite d'un autre reporter, — du *Gaulois*, celui-là, — qui l'entrenait d'un projet de centenaire de Mozart à Paris :

— « Mes nerfs sont trop faibles, trop usés, pour me permettre de prendre une initiative quelconque, répondit Gounod; mais du moment qu'on a pris l'habitude de célébrer, dans des solennités artistiques, la mémoire des génies qui illustrèrent l'art musical,

1. Sur les premières entrevues de Gounod et Wagner, en 1859, voir ci-dessus, chap. VIII, p. 22-24. Quant à la partition de *Tannhæuser*, elle était terminée et jouée depuis près de quinze ans en 1860.

2. *Le Figaro*, 19 septembre 1891.

Digitized by Google

du moment qu'on leur élève des statues, du moment qu'on célèbre le centenaire de Meyerbeer, pourquoi ne pas célébrer celui de Mozart[1] ? »

A l'Opéra (dont Bertrand et Campocasso allaient prendre la direction) et à l'Opéra-Comique, *Faust*, *Roméo*, *Mireille* et *Philémon* continuaient le cours de leur carrière diverse, lorsque Mme de Trédern eut l'idée de faire exécuter, le 8 mars, des fragments importants de *Cinq-Mars*. Mais ce ne fut qu'une tentative intéressante et qui ne tira pas à conséquence. De Marseille et de Londres, on annonçait, vers le même temps (13 mars et 20 avril), le succès de *Rédemption*. A Paris, le vendredi saint, 3 avril, Mme Krauss chantait aux Concerts du Châtelet, une mélodie nouvelle : *A la Nuit*. Avec un *Ave Maria* composé sur le second prélude de Bach, cette mélodie (un cantique plutôt) forme à peu près la seule production musicale de Gounod durant l'année qui précède sa mort. Les journaux s'occupent peu de lui à cette époque. L'été passé à Morainville, le vieux maître rentrait à Paris le 20 septembre. Un groupe d'hommes de lettres et d'artistes, se réunissait chez lui et le nommait président du comité du monument qui devait être élevé à Emile Augier, place de l'Odéon. Sa mauvaise santé lui interdisait d'ailleurs de s'occuper activement de ce projet; mais, l'auteur de *Sapho* n'avait pas voulu oublier son premier collaborateur dramatique.

En novembre, les médecins envoyèrent Gounod à Arcachon. L'orphéon de l'endroit lui ayant donné une aubade avant son départ, il leur adressa peu après un morceau sur les paroles de la Salutation angélique, en prose : *Je vous salue Marie,* dédié à Notre-Dame-de-la-Mer. Une autre manifestation l'attendait à Paris, à la fin de l'année. Les élèves du lycée Louis-le-Grand voulant célébrer leur illustre condisciple, organisèrent

1. *Le Gaulois,* octobre 1892,

Digitized by Google

sous sa présidence et en son honneur, un concert auquel participa l'orchestre de l'Opéra. Ce théâtre donnait bientôt, le 18 janvier, la centième de *Roméo*, sous la direction d'Édouard Colonne : Mlle Berthet, les frères de Reszké, M. Delmas remplissaient les rôles principaux. Ce fut pour l'interprète de Roméo un triomphe qui rejaillit sur l'œuvre tout entière et fit réaliser de fructueuses recettes à la nouvelle direction [1].

Une dernière œuvre, mi-dramatique, mi-religieuse, *les Drames sacrés* d'Armand Silvestre, occupait alors Gounod. Écrite en vue du Vaudeville, cette partition divisée en onze tableaux, dont un prologue en vers, qui mettait en scène Fra Angelico (M. Delaunay), comprenait quatre épisodes : le Jardin de Nazareth; la Nuit de Noël; Salomé, et la première rencontre de Jésus et de Madeleine. Les personnages étaient habillés, groupés d'après des fresques des XIVe et XVe siècles. Cette œuvre de circonstance, jouée pour la première fois le vendredi 17 mars, n'eut que peu de représentations. La partition de Gounod, à laquelle M. Laurent Léon, chef d'orchestre du Théâtre-Français avait joint de la « musique de scène », parut assez faible. On remarqua cependant, dans la première partie, une *Annonciation* pour solo et chœur, qui fut jugée « délicieuse, d'une tendre et poétique sérénité », par le critique du *Figaro* [2].

Cette mince et éphémère composition marque la fin de la carrière dramatique de Gounod. Désormais, retiré dans sa maison de Saint-Cloud, loin des bruits de la ville, le maître, respecté des uns, très discuté par les autres, ne préoccupait plus l'attention publique que par les interviews, assez nombreuses, qu'il voulait bien accorder aux journalistes délégués vers lui.

1. La recette du 24 janvier fut de 22.486 francs, l'une des plus fortes qu'ait réalisées l'Opéra du boulevard des Capucines, avec le tarif ordinaire des places.
2. *Le Figaro*, 20 mars 1893.

Digitized by Google

Un jour, le bruit se répandit, — pour la seconde fois, — que Verdi avait l'intention d'écrire une partition de *Roméo et Juliette*. Gounod, aussitôt, fut interrogé; il répondit par lettre :

« Jeudi, 30 avril 1893.

« Mon cher Monsieur,

« Je ne sais vraiment que répondre aux questions que vous désiriez me faire, relativement à la composition d'un *Roméo et Juliette*, par Verdi, sinon que je souhaite de tout mon cœur au maître actuel de l'École italienne, un chef-d'œuvre de plus.

« Bien à vous,

« Ch. Gounod. »

Une autre fois, un journal vénitien, *la Scintilla*, publie *le Credo artistique de Charles Gounod*, dont il a sollicité l'opinion, à l'occasion d'une polémique sur la musique sacrée :

« L'art n'est l'esclave d'aucune formule, répond Gounod, et le triomphe des maîtres de génie est précisément de s'en être affranchis. Je dis la *formule* et non la *forme*, qui est tout autre chose. La formule c'est la forme *sans la vie*, c'est la routine, c'est le cadavre.

« L'Art est une *parole*. Le rôle et le devoir de la parole, c'est d'*exprimer* et d'être sincère. Cela dit et convenu, je reconnais et proclame bien haut que l'Église *a* et *doit avoir* sa langue propre, laquelle se distingue de celle des plus grands génies en ce qu'elle est *impersonnelle*, c'est-à-dire non plus la prière de *chacun*, mais la prière de *tous*. Ce n'est plus un *solo*, c'est un *unisson*.

Digitized by Google

« Or, quelque profonde, sincère, ardente et puissante que soit l'expression d'une œuvre individuelle, cette œuvre ne peut devenir le langage de tous. Aussi n'est-ce point son but ni sa prétention. Mais dès que l'Église ouvre la porte de ses temples à des ressources autres que les voix et l'orgue, et venues du dehors, comme l'orchestre, elle reconnaît et proclame par cela même le droit d'expression *personnelle* dans la musique religieuse.

« Voilà ce que je crois vrai, et ce dont j'assume avec confiance la responsabilité... »

Ce « *Credo* musical », l'auteur de la *Messe de Sainte-Cécile* ne l'avait-il pas déjà exprimé, peu de temps auparavant, lorsqu'il écrivait à Charles Bordes, le fondateur des « Chanteurs de Saint-Gervais », en lui adressant sa souscription à l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs :*

« Il va de soi que vous m'inscrirez parmi les abonnés à cette intéressante et *salutaire* publication; il est temps que le drapeau de l'Art liturgique remplace, dans nos églises, celui de la cantilène profane, et que la *Fresque musicale* proscrive toutes les guimauves de la romance et toutes les sucreries de piété qui ont trop longtemps gâté nos estomacs.

« Palestrina et Bach ont *fait* l'Art musical, ce sont, pour nous, des Pères de l'Église, il importe que nous restions leurs fils, et je vous remercie de nous y aider.

« Bien à vous,

« Ch. Gounod[1]. »

Le calme, le repos qu'il avait cherché toute sa vie,

1. Lettre reproduite en fac-simile dans *la Tribune de Saint-Gervais*, janvier 1899, et dans *Dix années d'action musicale religieuse* (*1890-1900*), par René de Castera, p. 19-20. « Les dernières impressions musicales de sa vie, dit-il, Ch. Gounod les recueillit à Saint-Gervais, dont il était un fervent auditeur; Ch. Bordes nous a souvent conté la joie du vieillard si primesautier et si enthousiaste, qui lui promettait pour ses chanteurs un *Salve Regina*, « comme je n'en ai point écrit encore ».

Digitized by Google

qu'il avait trouvé quelquefois, à Rome, en Provence, en Normandie, Gounod vint le demander, une dernière fois, à cette hospitalière maison des de Beaucourt, à Morainville, au mois de juillet. Les lettres qu'il adresse à sa femme de sa retraite favorite, ne trahissent plus de préoccupations musicales. Au contraire, c'est la situation politique et sociale qui l'intéresse et, prenant texte des nouvelles apprises par les journaux, des mouvements populaires à Paris :

« Un instant suffit pour faire éclater la révolution sociale, écrit-il. Elle est prête depuis longtemps, et n'attend plus que l'occasion et le prétexte... Voilà les pouvoirs obligés de sévir contre les conséquences de leurs propres principes. Ils recueillent ce qu'ils ont semé. La vérité ne permet pas qu'on se moque d'elle; un jour arrive où elle dit : « Tu l'as voulu, George Dandin. » Et comme les expédients ne sont point des remèdes, on croit faire merveille avec la *force armée* et les *états de siège* Et c'est toujours à recommencer tant que la Vérité n'aura pas été remise sur son trône. Et la révolution sociale aura de bien autres proportions et de bien autres conséquences que les révolutions politiques. Ce sont les *bases* mêmes de la société qui sont en cause : la famille, la propriété, etc... Voilà déjà le divorce qui a entamé la notion de la famille; la famille, une fois attaquée, la notion de la propriété s'écroule toute seule. Les vérités fondamentales ne *s'isolent* pas, elles se *tiennent*. Enfin! Que Dieu nous protège et nous sauve ; c'est-à-dire qu'Il nous transforme ; sans quoi, les nations s'effacent. »

« ...Je crains bien que cet expédient de la grève toujours encouragé par les fauteurs de désordre, ne finisse par gagner toute la gent ouvrière en France, ajoute-t-il quelques jours plus tard. Nous nous trouverons pris, un jour, entre l'Ordre par la Force et la Force par le Désordre... Le temps des discours politiques et des débats de tribune touche à sa fin, et voilà des années

Digitized by Google

que les événements en démontrent la stérilité. »

Puis, pour se distraire, ne pouvant se résoudre à abandonner tout à fait son art, Gounod écrit une notice dont le titre est celui-ci : « La constitution de la gamme expliquée par la division de la circonférence en 48 parties égales. »

« Je crois avoir trouvé là une solution théorique nouvelle du problème de la tonalité [1]. »

Ce fut, malgré son robuste tempérament, dans un état de santé assez inquiétant que le maître revint à Montretout. Le mois qui précéda sa mort, en septembre, il recevait la visite de M. Eugène Brieux, qui venait, de la part de son directeur, Jules Simon, lui demander un article pour *la Vie contemporaine,* sur *Marie-Antoinette musicienne.*

M. Brieux trouva Gounod se promenant dans son jardin vêtu de noir, en chapeau de paille, fumant une de ces pipes de terre qu'il avait toujours affectionnées; il lui présenta la lettre d'introduction de Jules Simon. « — Oui... murmura Gounod, Marie Antoinette... elle était assez reine pour être musicienne... Elle a aimé Gluck, Grétry, Mozart... Sa tombe devrait toujours être fleurie... Mais, voyez-vous, je ne sens pas l'article que mon vieil ami me demande. Je ne le sens pas.

« Je n'ai jamais rien pu faire dont je n'aie été imprégné... Et puis, on me défend tout travail. J'ai été frappé d'une hémiplégie. Ainsi, quand je vous regarde ainsi, je ne vois que le côté droit de votre figure... J'ai dû me faire faire des cartes autographiées pour répondre aux lettres qu'on m'adresse, pour dire que l'état de ma santé ne me permet pas d'écrire... Oui, j'ai l'air robuste; mais, comme disait saint Paul dans son épître à Timothée : « Pour moi, je suis sur le point d'être immolé, « *et le temps de ma mort approche.* J'ai combattu le bon « combat, j'ai achevé ma course, j'ai gardé ma foi... »

1. Lettres inédites de Morainville, 5, 10 et 18 juillet 1893.

Digitized by Google

S'animant peu à peu, c'étaient des souvenirs d'enfance qu'évoquait Gounod, des souvenirs de sa carrière glorieuse, qu'il semait d'aphorismes.

« — Oui, dit le maître, j'aimais déjà la musique... A douze ans... comme j'avais été bien sage, ma mère me conduisit au Théâtre-Italien entendre *Othello*. Ah! la Malibran, dans la romance du Saule : *Assisa al pie d'un salice*... Je suis rentré à la maison en disant : « Moi aussi je ferai un *Othello*. » On ne voulait pas me laisser me donner à la musique... On me disait... tu seras soldat... Je répondais... non. J'avais mon idée Je concourus pour le prix de Rome. On le donna à X... (ici un nom inconnu); mais, l'année suivante, je l'obtins... »

« Il arrive parfois à Gounod d'émettre une pensée qui, d'abord, paraît fort étrange, en raison de la forme dont il la revêt. A un certain moment, il dit :

« — La sainteté! »

« Il cherche ses mots, les yeux très grands ouverts levés vers le ciel, la bouche béante, l'air d'un patriarche inspiré; puis, tout à coup :

« — La sainteté... C'est une diaphanéité précéleste. »

« Je ne comprends pas immédiatement.

« — Oui... explique-t-il, c'est un goût de l'immatéria-
« lité de la vie future. »

« Aux hasards de la conversation, je note encore :

« Dieu aime ceux qu'il admet à la souffrance. »

« Les enfants, ce sont les roses du jardin de la vie. »

« Être professeur, c'est donner la chair de sa chair à
« des inconnus qui ne voient pas le sacrifice et se mo-
« quent de votre façon de vous sacrifier. »

« Les artistes sont des hommes à qui Dieu a donné
« un pouvoir visuel plus grand... Ils voient plus d'in-
« fini que les autres. »

« Nous causons longtemps encore. Deux fois, Gounod est très ému, et des larmes brillent dans ses yeux.

Digitized by Google

« D'abord, il s'agit de la représentation des œuvres théâtrales.

« — Oh! s'écrie-t-il, donner l'œuvre de son cerveau « et de son cœur... la confier à des êtres qui gagnent « de l'argent à vous la déchiqueter, à l'avilir, à la dés- « honorer!... Mais c'est mon enfant que vous torturez, « misérables! Mais prenez-moi, giflez-moi, arrachez- « moi la barbe... moi, ce n'est rien... Mais l'œuvre, « l'œuvre!... Quoi! je vous donne *ceci* et c'est *cela* que « vous faites voir au public?... Mais vous me calom- « niez... c'est de la diffamation... Ce n'est pas cela, ce « que j'ai fait. Vous êtes des faussaires méchants!... »

« Et après avoir réfléchi :

« — La représentation, c'est un crucifiement. »

« Gounod s'émeut encore en me parlant de *Polyeucte*. Sa peine se montra si profonde que j'eus regret d'avoir avivé cette secrète et grande douleur. Ce fut tristement, la figure empourprée, et des larmes à peine retenues dans ses bons yeux, qu'il me dit lentement :

« — L'insuccès de *Polyeucte,* voyez-vous, c'est le « chagrin de ma vie. C'est ce que j'ai fait de meilleur « au théâtre, croyez-le bien. On s'en apercevra quand « je serai mort... Mais j'ai eu un grand chagrin. »

« Je vois qu'il va pleurer. L'émotion me gagne, et je me hâte de changer la conversation. Je jette un mot : *Faust.*

« — *Faust!* répète Gounod... *Faust!*

« Et confidentiellement :

« — L'acte du Jardin... Oui... J'ai fait commettre « bien des fautes... Parfois, j'en ai le remords... »

« Il répète, si bas que j'entends à peine :

« — J'en ai le remords... Parfois seulement, parce « que... il y a aussi beaucoup de gens qui lui doivent « leur bonheur. »

« Je proteste contre l'idée de remords :

« — Oui. Vous avez raison. Le roi Georges de « Hanovre me disait : « J'entends *Faust* le dimanche

Digitized by Google

« soir. Il me semble que c'est la suite de l'office di-
« vin... Je vous félicite : votre Marguerite sort pure de
« la scène. »

« Je prends congé[1]. »

« — Voyez-vous, disait-il un autre jour à son neveu Dubufe, je crois avoir fait de mon mieux et je crois mon œuvre bonne; je ne sais si elle me survivra, mais maintenant je peux jeter un coup d'œil en arrière et écrire le mot « fin ». Mes malles sont faites. »

Il venait, en effet, de terminer les tout dernières compositions de son œuvre musical : une mélodie, intitulée *Repentir*, un *Ave Maria*, pour l'anniversaire de sa fille, une autre mélodie, *Aveu*, sur des paroles de Jean Rameau, un *Requiem* enfin, à la mémoire d'un de ses petit-fils, décédé en bas âge.

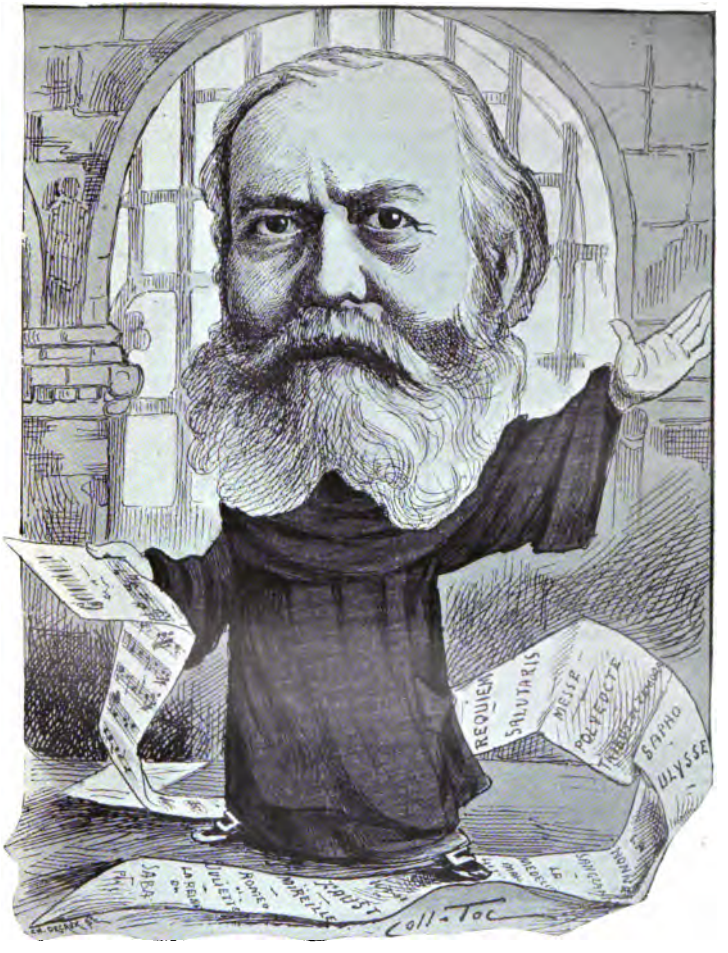
Il s'occupait cependant de la reprise prochaine de *Sapho* à la Monnaie de Bruxelles, à laquelle il comptait bien assister. « On m'informe, écrivait-il, le 30 septembre, au directeur Stoumon, que vous ne comptez pas donner *Sapho* avant la seconde quinzaine de novembre. Tant mieux, car je ne serais pas libre avant cette époque; mais si ce peut ne pas être plus tard que du 15 au 18 ou au 20, j'en serais bien aise, étant donné la saison qu'on annonce devoir être des plus dures.

« Je n'ai pas le plaisir de connaître Mlle Armand; mais veuillez lui dire que je considère le brillant succès qu'elle a remporté dans l'*Orphée* de Gluck comme le meilleur garant de ma confiance et le plus sûr présage du succès qui l'attend dans *Sapho*.

« ... Je compte sur vous pour être informé du jour exact où je devrai arriver pour assister à la dernière répétition, afin de pouvoir décider en connaissance de cause si tout est bien à point et si nous pouvons signer

1. *Le Figaro*, 20 octobre 1893, reprod. par *le Petit Journal* du 22.

Digitized by Google



CARICATURE PAR COLL-TOC VERS 1889 (*LES HOMMES D'AUJOURD'HUI*).

* *

Digitized by Google

Digitized by Google

le « bon à passer ». Je suis d'accord avec vous pour la première version, en trois actes[1]. »

Ce n'est pourtant pas sans un secret pressentiment que, trois jours plus tard, Gounod s'adressait à son confesseur, le barnabite Moro, qui se trouvait en mission en Suède :

« Vous n'allez pas, au moins, me laisser partir pour l'autre monde avant votre retour; *c'est à vous* à me signer ma feuille de route et à m'embarquer sur l'océan du Purgatoire où Dieu veuille ne pas m'infliger une trop longue traversée. Il faut, d'ailleurs, que vous soyez ici pour notre fête[2], et j'espère bien la célébrer dans vos mains bénies, si, comme je le pense, la saison vous ramène à Paris à cette époque[3]. »

La mort, qu'il prévoyait avec une résignation si parfaite, ne permit à Gounod de réaliser aucun de ses derniers projets.

Le dimanche 15 octobre, il avait, comme de coutume, entendu la messe à l'église de Saint-Cloud, dont M. Busser, son dernier disciple, était l'organiste. L'après-midi, il donnait quelques conseils au jeune musicien pour la réduction de son *Requiem*, et, celui-ci parti, il se mettait à jouer aux dominos avec sa femme. La pipe de terre à la bouche, selon son habitude, soudain, il se lève, va au pupitre où était restée ouverte la partition du *Requiem*, dont il veut probablement relire une page. On le voit se pencher sur le pupitre et rester immobile. On s'approche; il chancelle et s'affaisse dans les bras de sa fille. « Qu'est-ce que c'est?... » murmura-t-il. Ce furent ses dernières paroles. Transporté sur son lit, Gounod resta deux jours dans le coma. Le mardi, 17 octobre 1893, il expirait à six heures vingt-cinq du matin. Mme Gounod, MM. Jean Gounod, G. Dubufe, M. et

1. Lettre publiée par l'*Indépendance belge*, le 18 octobre 1894.
2. La saint Charles.
3. Lettre de « Saint-Cloud, 3 octobre 1893 ».

Digitized by Google

Mme Pierre de Lassus entouraient le lit mortuaire.

La nouvelle aussitôt connue, M. Belmontet, maire de Saint-Cloud, le général et Mme Garnier, MM. Paul Viardot, Lenepveu, Raoul Canivet, Dubulle, Lebeau, Duvernoy, Gustave Roger, Carvalho, Ernest Reyer, Alexandre Dumas, Saint-Saëns, accoururent à la villa Zimmermann, présenter leurs condoléances à la famille du maître. Les télégrammes du ministre de l'Instruction publique, M. Poincaré, de la reine d'Angleterre, des directeurs de l'Opéra, de toutes les grandes institutions musicales étrangères s'amoncelèrent de minute en minute, apportant de tous les points du monde des témoignages de sympathie et de regrets.

Au milieu des fêtes franco-russes qui avaient lieu au même moment, à Paris, les obsèques nationales du compositeur revêtirent une grandeur encore plus solennelle. Le corps avait été transporté en l'hôtel du boulevard Malesherbes, où il resta exposé plusieurs jours. Le 27 octobre seulement, les funérailles religieuses furent faites à l'église de la Madeleine. Selon la demande formelle du maître, on ne chanta qu'une messe en plain-chant, qui fut célébrée devant toutes les sommités artistiques de Paris. Pendant le cortège, les cordons du poêle étaient tenus par le ministre, Ambroise Thomas, Reyer, Bertrand, de l'Opéra, Gérôme, Sardou, Barbier et Carvalho. Après la cérémonie religieuse, des discours furent prononcés sous le péristyle de l'église, par le ministre, par M. Poincaré, Gérôme, Jules Barbier, Ambroise Thomas, MM. Saint-Saëns Gailhard et Laurent de Rillé. Puis le cortège se dirigea lentement vers le cimetière d'Auteuil, où il arriva à quatre heures du soir. Le corps descendu dans le tombeau des familles Gounod et Pigny, les deux cents personnes qui l'avaient accompagné, ayant défilé une dernière fois devant le monument, se dispersèrent très émues.

FIN

Digitized by Google

BIBLIOGRAPHIE

GOUNOD (Charles), *Autobiographie de Ch. Gounod et Articles sur la Routine en matière d'Art,* édités et compilés, avec une préface, par Mme Georgina Weldon. (London, published by Mrs. Weldon, Tavistock House, Tavistock Square. W. C., 11 août 1875). Ce volume contient : Préface, par Mme Weldon ; Introduction, sur la Routine, etc. ; Le Public ; La Critique ; La Propriété artistique ; Urgence d'un Congrès artistique international ; Les Auteurs : La Critique musicale anglaise ; Préface au *George Dandin* de Molière ; Les Interprètes ; L'Enseignement ; Les Compositeurs chefs d'orchestre [1] ; les Pères de l'Eglise de la Musique. Ces articles avaient paru d'abord en anglais ; la plupart sont inachevés et suivis de la mention : *à continuer.*

— Préface aux *Lettres intimes* de H. BERLIOZ (*Nouvelle Revue,* 15 juin 1880).

— *L'Allaitement musical* (dans la revue *Le Nouveau-Né,* d'O. Comettant, janvier 1882).

— *Le* Don Juan *de Mozart.* Lu dans la séance publique des cinq Académies, du 25 octobre 1882 (Paris, 1882).

— *C. Saint-Saëns à propos d'Henry VIII* (Paris, *Nouvelle Revue,* 15 mars 1884).

— *Les Soirées parisiennes de 1883,* par un Monsieur de l'Orchestre (Arnold Mortier), 10e année, préface (Paris, 1884).

— *Les Annales du Théâtre et de la Musique,* par Noël et Stoullig, préface de la 11e année : *Considérations sur le Théâtre contemporain* (Paris, 1886).

— *Proserpine,* de C. SAINT-SAENS (*Le Figaro,* 17 mars 1887).

1. Cette étude, datée du 9 juin 1873, qui parut en quatre fois dans *le Ménestrel* (du 22 juin au 13 juillet 1873), provoqua une réponse de l'éditeur de ce journal, M. Heugel, le 20 juin, ainsi que de la part du violoniste, Ch. Dancla (voir plus loin).

Digitized by Google

— *Le* Don Juan *de Mozart* (Paris, 1890). Trad. allemande (Leipzig, 1891).
— Ascanio *de C. Saint-Saëns* (*La France*, 23 mars 1890).

Publications posthumes.

— *Mémoires d'un Artiste* (Paris, Calmann-Lévy, 1896). Publiés d'abord dans la *Revue de Paris* (juin-juillet-août 1895), ces *Mémoires*, commencés en septembre 1877, s'arrêtent en 1859, après *Faust*, et sont suivis : 1° de 17 lettres à Lefuel et à sa famille, et d'un toast à la princesse Mathilde, du 6 janvier 1891); 2° d'articles, de critiques, ou de lectures faites à l'Institut : *De l'Artiste dans la Société moderne* (188.. *Revue de Paris*, 1er nov. 1895); *l'Académie de France à Rome* (janvier 1882); *La Nature et l'Art*, lu dans la séance publique annuelle des cinq Académies du 25 octobre 1886; *Préface à la Correspondance* de Berlioz; *M. Camille Saint-Saëns:* Henry VIII (avril 1883). Trad. allem. sous le titre : *Aufzeichnungen eines Künstlers* Autorisierte Uebersetzung von E. Bauer, avec portr. (Breslau, 1896). Trad. angl. par A. E. Crochet (Chicago, 1896).
— *Lettres de 1870-71* (*Revue de Paris*, 1er février 1896; reprod. à la suite des *Mémoires*).
— *Lettres à Georges Bizet* (*Revue de Paris*, 15 décembre 1899).
— — *à Richomme*, publiées par M. André Beaunier (*Revue hebdomadaire*, 26 décembre 1908 et 2 janvier 1909).
— — *de Rome et de Vienne* (à Hector Lefuel, etc.), publiées par J.-G. Prod'homme (*Revue bleue*, 31 décembre 1910 et 5 janvier 1911).

Adam (Adolphe), voir A. Pougin.
Autographes (Catalogue d') de Charavay, à Paris; Sotheby, à Londres (6 juillet 1910); Liepmannssohn, à Berlin, etc.
Bamhill (J.-B.), *Gounod's opera « Faust »* : a plea for the lyric drama. A sermon, etc. (London, 1894).
Bellaigue (Camille), *Gounod*, Paris, Alcan, 1910.
— *Charles Gounod* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 décembre 1895).
Berlioz (Hector), *Lettres intimes*. Avec une préface, par Ch. Gounod (*Nouvelle Revue*, 15 juin-1er août 1880).
— *Les Musiciens et la Musique* (Paris, 1908),
Bizet (Georges), *Lettres : Impressions de Rome (1857-1860) ; la Commune (1871)* (Paris, 1908).
Blaze de Bury (Henri), *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir* (Paris, 1880).
B. de La Chevignerie et Auvray, *Dictionnaire général des Artistes de l'École française.*

Digitized by Google

BOVET (Marie-Anne de), *Ch. Gounod. His Life and his Works* (London, 1891).

BURGESS, *Gounod's Faust* (Nights at the Opera) (London, 1905).

BRENET (Michel), *Gounod, musicien religieux* (*Le Correspondant*, 10 décembre 1893).

CAREL, *Histoire anecdotique des Contemporains* (Ch. Gounod, etc.) (Paris, 1885).

Catalogue d'une vente d'objets d'art, de livres, gravures et meubles provenant de la Bibliothèque de M. Urbain Gounod, architecte du Gouvernement (7 novembre 1850; ajournée au 18 janvier 1851). (Paris, Impr. Maulde et Renou, 1850.)

CLOUZET (Gabriel), *Pierre Dupont. (Portraits d'hier)*, n° 13 (Paris, H. Fabre, 1910).

— — *Pierre Dupont et Ch. Gounod* (*Les Pages modernes*, octobre 1909).

DANCLA (Charles), *Les Compositeurs chefs d'orchestre*. Réponse à M. Gounod (Paris, 1873). Cf. *Autobiographie de Ch. Gounod.*

DANDELOT (A.), *La Société des Concerts du Conservatoire de 1828 à 1897* (Paris, Havard, 1898).

DELABORDE (Henri), *Notice sur la vie et les œuvres de Ch. Gounod*, lue à l'Institut (Paris, 3 nov. 1894).

DELAGARDETTE, *Les Ruines de Pæstum ou Posidonia* (Paris, An VII).

DUBOIS (Théodore), *Notice sur Charles Gounod*, lue à l'Institut (Paris, 29 nov. 1894).

DURANDE (Amédée), *Joseph, Carle et Horace Vernet* (Paris, 1863).

DURUTTE (Cte C.), *Esthétique musicale. Technie ou lois générales du système harmonique* (Paris, 1855).

— *Résumé élémentaire de Technie harmonique et complément de cette technie, suivi de l'exposé de la loi de l'enchaînement dans la mélodie, dans l'harmonie et dans leur concours* (Paris, 1876). Dédié à Gounod.

EHLERT (Louis), *Aus der Tonwelt*, Essays : *Gounod contra Wagner* (Berlin, 1877).

EHRLICH (Heinrich), *Aus allen Tonarten*, Studien über Musik (Berlin, 1888).

FRÈRE (S.), *Charles Gounod* (Rouen, 4 mars 1896).

GAY (abbé Charles), *Correspondance*, 3 vol. (Paris, 1886-1888).

GIRODET-TRIOSON, *Œuvres posthumes*, pub. par Coupin de la Couperie, tome II (Paris, 1829).

GUIFFREY (J.-J.), *Les Logements d'Artistes au Louvre.* (*Nouvelles Archives de l'Art français*, tome II, Paris, 1873).

— *Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et Sculpture*, tomes VIII et suiv. et A. DE MONTAIGLON, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, tomes XV et suiv. (Paris 1905-1910).

Digitized by Google

HANSLICK (Eduard) *Die moderne Oper* (9 volumes).
HENSEL (S.), *Die Familie Mendelssohn-Bartholdy (1729-1847)*. Nach Briefen und Tagebüchern (Berlin, 1879).
HERVEY (Arthur), *Masters of French Music* (London, 1894).
HILLEMACHER (P.-L.), *Gounod* (Paris, 1906).
HEBERT (Ernest), *L'Ecole de Rome en 1840 (Gazette des Beaux-Arts*, 1901, tome I).
IMBERT (Hugues), *Nouveaux Profils de Musiciens* (Paris 1892).
— CHARLES GOUNOD, Mémoires d'un Artiste et Autobiographie
— (*Guide musical*, Bruxelles, 1896-1897).
JULLIEN (Adolphe), *Musiciens d'aujourd'hui* (2 séries, Paris, 1892 et 1894).
— *Musique* (Paris, 1896).
— *A propos de la mort de Charles Gounod* (*Rivista musicale italiana*, Torino, janv. 1894).
LAPI (R.), *L'avvenire della Musica in Italia* (Torino, 1881).
LAJARTE (Théodore DE), *Bibliothèque musicale de l'Opéra*, Catalogue, tome II (Paris, 1878).
LAPAUZE, *Ingres* (Paris, 1911).
LASALLE (Albert DE), *Mémorial du Théâtre Lyrique* (Paris, 1877).
— et THOINAN (Ernest), *La Musique à Paris* (Paris, 1863).
LEGOUVÉ (Ernest), *Soixante ans de Souvenirs*, tome II (Paris, 1880).
LIONNET (Frères), *Souvenirs et Anecdotes* (Paris, 1888).
[MORTIER (Arnold)], *Les Soirées parisiennes*, par un Monsieur de l'Orchestre, 11 vol. (Paris, 1875-1885).
NOEL (Edouard) et STOULLIG (Edmond), *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, 1875-1910 (Paris, 1876-1911). Se continue.
PAGNERRE (Louis), *Charles Gounod. Sa vie et ses œuvres* (Paris, 1890).
v. d. PFORTEN (Hermann), *Musikalische Essays* (München, 1897).
PIGOT (Charles), *Georges Bizet et son œuvre* (Paris, 1886).
R. POINCARÉ, *Gounod*, discours prononcé aux obsèques de Gounod; reprod. dans le *Figaro* du 23 oct. 1909.
POUGIN (Arthur), *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques* [nombreux extraits de ses feuilletons] (Paris, 1877).
— *Les Ascendants de M. Charles Gounod* (*Revue libérale*, juil. 1884 et *Gazette de France*, 12 juil. 1884).
— *Charles Gounod* (*Revue encyclopédique*, novembre 1893).
— *Musiciens du XIXe Siècle*, (Paris, 1911).
PROD'HOMME (J.-G.), *Les Symphonies de Beethoven*, 4e édit. (Paris, 1911).
— *Une Famille d'Artistes : les Gounod* (*Revue musicale*, septembre 1910).
DE RECY (René), *Charles Gounod* (*Revue bleue*, 3 décembre 1887).

Digitized by Google

REGNAULT-DELALANDE (F.-L.), *Catalogue de Tableaux, Dessins, Estampes...* qui composaient le cabinet de feu M. Gounod Peintre, ancien Pensionnaire de l'Ecole de France à Rome, Dessinateur du Cabinet de feu S. A. R. Mgr le Duc de Berry, et Maître à dessiner de MM. les Pages du Roi... (23 février 1824).

SAINT-SAENS (Camille), *Charles Gounod et le* Don Juan *de Mozart* (Paris, 1894).

— *Portraits et Souvenirs* (Paris, 1900 et 1909).

SERVIÈRES (Georges), *La Légende de la Reine de Saba et l'opéra de Ch. Gounod* (*Guide musical*, 2 décembre 1909).

— *La Version originale de* Mireille (*Quinzaine musicale*, 1er avril 1901).

SPOLL (E.-A.), *Madame Carvalho.* Notes et Souvenirs (Paris, 1885).

SCUDO (Paul), *La Musique ancienne et moderne* (Paris, 1854).

— *Critique et Littérature musicales* (Paris, 1859).

— *L'Année musicale*, première année (Paris, 1860).

— — — deuxième année (Paris, 1861).

— *La Musique en l'année 1862* (Paris, 1863).

SOUBIES (Albert). *Soixante-sept ans à l'Opéra en une page* (Paris, 1893).

— *Soixante-neuf ans à l'Opéra-Comique en deux pages* (Paris, 1894).

— *Histoire du Théâtre-Lyrique, 1851-1870* (Paris, 1899).

— *L'Almanach des Spectacles,* 1873-1910 (Paris, 1874-1911). Se continue.

— *Les Membres de l'Académie des Beaux-arts* (3e série) (Paris, 1911).

— et MALHERBE (Charles), *Histoire de l'Opéra-Comique. La seconde salle Favart, 1840-1887* (Paris, 1892-93).

STOULLIG (Paul), Voir NOEL.

THOINAN (Ernest), Voir LASALLE.

TOLHURST (H.), *Gounod* (Bell's Miniature Series of Musicians) (London, 1904).

VOSS (Paul), *Ch. Gounod*, Ein Lebensbild (Leipzig, 1895).

WAGNER (Richard), *Gesammelte Schriften,* 10 vol., notamment, tome IX, *Uber die Bestimmung der Oper* (1871).

— *Mein Leben* (Munich, 1911).

WELDON (Georgina), *Mon Orphelinat et Gounod en Angleterre. L'Amitié,* Première partie (London, 1882).

— *Les Affaires*, Seconde Partie. Récit par Mme Georgina Weldon sur sa méthode de chant, d'enseignement, etc. publié pour sa justification personnelle (11 août 1875).

— *Lettres de M. Gounod et autres Lettres et Documents originaux.* Imprimés et publiés à la demande de ses amis par

Digitized by Google

Mme Georgina Weldon pour sa justification personnelle (11 août 1875). Nous désignons respectivement ces trois volumes par les chiffres I, II, III, dans le cours de notre ouvrage.
— *La Destruction du* Polyeucte *de Ch. Gounod.* Mémoire justificatif par Mme Georgina Weldon. Paris, Impr. Paul Dupont, 1875.
— *Le troisième Faust* (Ce volume, annoncé, n'a pas paru).
— *Musical Reform.* Gounod's Concerts, and other Articles on the Musical Trade (London, 1875).
— *The Quarrel of the Albert Hall Company with M. Charles Gounod* (1875).
(Tous ces ouvrages étaient vendus au profit de l'Orphelinat fondé à Londres par Mme Weldon.)
— Voir Gounod, *Autobiographie.*
Weldon (Georg na), *Après vingt ans et autres poésies* (Verses purporting to be comumnicated by the spirit of Gounod), illustré (Paris et London, 1902).

Consulter en outre les journaux de musique : *Revue et Gazette musicale de Paris* (1837-1880), *la France musicale* (1837-1873), *le Ménestrel* (1835-1911), *le Guide musical* (1850-1811), *le Monde artiste* (1861-1911), *la Renaissance musicale* (1881-1883), *l'Indépendance musicale* (1887-1888), *l'Artiste* (1831-1901), *la Gazette des Beaux-Arts* (1859-1911), *l'Art* (1875-1907), *le Monde musical* 1888-1911.
Die Allgemeine musikalische Zeitung (1798-1848), et sa suite (*Neue Folge,* 1863 et suiv.), *Die Signale* (Leipzig, 1843-1911), *Die Neue Zeitschrift für Musik* (1834-1911), *Das musikalisches Wochenblatt* (1871-1911), Les *Musical Times, The Athenæum, the Academy,* etc. *Die Musik-Welt* (1880-81), la *Gazzetta musicale di Milano* (1845-1911), etc., ainsi que les grands journaux quotidiens de tous pays. On trouvera, pour la France, la liste des principaux critiques musicaux dans *la Musique à Paris,* de Lasalle et Thoinan (1862) dans *la Musique en 1865-66,* de Paul Mary de Toyon; à partir de 1873, dans l'*Almanach des spectacles* de A. Soubies, à partir de 1875, dans les *Annales du Théâtre et de la Musique,* de Nöël et Stoullig.

Digitized by Google

ICONOGRAPHIE

1840. Portrait (plâtre) par Farochon, Rome, 1840-41. Dessiné par Chartran, lithogr. par Michelet (1884).
1840. Portrait par E. Hébert (Rome, à la villa Médicis).
1841. Portrait (au crayon) par Ingres : « Ingres à son jeune ami, M. Gounod. Rome, 1841 (1). »
1842. Gounod peignant, étude peinte par Pils. Rome, 1842. Dessinée par Clairin.
1857. Caricature par Carjat (lithographiée, dans *le Diogène*, 1er mars 1857).
1860 (?) Photographie par Pierre Petit, Nargeot, sculp.
1861. Photographie de Gounod et d'Antoine de Choudens. « Souvenir de la première représentation de *Faust* donnée le 17 février 1861, à la Légation de France, à Darmstadt » (*Monde artiste*, 10 décembre 1893).
1862. Caricature par Carjat (lithogr. dans *le Boulevard*, du 9 mars 1862).
Buste, lithogr. par Jacotin.
1865. Photographie par Carjat.
1867. Gravure à l'eau-forte anonyme. Publiée par Gambart.
1868 et 1871. Photographies par Pierre Petit.
1869. Portrait par E. Hébert, Rome, 15 février 1869.
1871. Buste, par Franceschi (Londres).
1872. Buste en bronze, par Carpeaux (Londres); reproduit en terre cuite par Carpeaux. Voir E. Chesneau, *Carpeaux*, p. 138 et 275. Gravé par Masson.
Trois dessins originaux par le même (collection G. Doucet).

(1) Gounod posa, pour Ingres, les mains du portrait de Cherubini (Musée de Montauban).

Digitized by Google

1872. Caricature par Marquet (*Chronique illustrée* (6 janvier 1872).
1873. Caricature dans *le Trombinoscope*, par Hadol.
1873. Lithogr. par Challand.
1874. — Bocourt (*Monde illustré*).
1875. Portrait au crayon, par Sebastian (Musée de Béziers).
1875-1878. Portrait charge de Gounod. Aquarelle de E. Durandeau (Vente Péricaud, 29 avril 1910).
(?) Photographie par Pirou, grav. de Navellier (supplément du *Journal illustré*).
1875. Lithographie par Carjat, *le Masque* (25 avril).
1877. Photographie par Pierre Petit.
1878. Portrait par Carolus Duran (Paris, 1878).
1878 (?) Portrait Chaix et Cie, édit.
1879. Portrait par Elie Delaunay.
1879. Portrait par A. Gilbert (*l'Illustration*).
(?) Buste, gravé par Weger.
— — L. M.
1881. Portrait de Gounod, dessin de Edelfelt, grav. de Baude (*Monde illustré*).
1882. Photographie par Pirou (2 juillet).
(?) Dessin par Renoir (la *Revue illustrée*).
1885. Photographie par Nadar.
1886. Médaillon par Ringel d'Illizach, et dessin par le même.
188(?). Caricature dans *le Trombinoscope*, par Moloch.
1886. Lithogr. par E. Pirodon.
1888. Gravure de Lemaire d'après Nadar (*l'Univers illustré*).
1888. Caricature par Coll-Toc (*Les Hommes d'aujourd'hui*. Vanier, édit.).
1889. Photographies par Paul Boyer (cinq poses).
1890. Nos contemporains chez eux, photogr. par Dornac.
(?) Caricature par Luque.
(?) Photographie par L. Petit.
(?) Médaille, par Chaplain (Musée du Luxembourg).
1891. Portrait par M. Carolus Duran.
1893. Gounod sur son lit de mort, photographie.
1893. Obsèques de Gounod, à la Madeleine (Photogr. Benque),

Digitized by Google

CATALOGUE

DE L'ŒUVRE DE GOUNOD[1].

MUSIQUE INSTRUMENTALE

1837-1839. Concours du prix de Rome : Fugues.

1837. Scherzo (1re audit. aux concerts de l'Athénée, le 23 nov. 1837).

1840-1842. Marche militaire suisse. Rome (été 1840).
Quintette (Rome ou Vienne).
Plusieurs petits morceaux composés à Venise (en juin 1842) pour un album, à M. et Mme Léon Vallès (Collection Ch. Malherbe).

1843. Canon inédit. « Vienne, jeudi 30 mars 1843. Ch. Gounod. » (Fac-simile dans Adolphe JULLIEN (*Musique*, p. 284-285) avec la dédicace à Mme Hassel-Barth. Coll. Malherbe).
Morceau instrumental (envoi de Rome, exécuté à l'Institut, le 7 oct. 1843).

1852. Méditation sur le 1er prélude de piano (*sic*) de S. Bach, composé pour piano et violon solo avec orgue (1er octobre 1853), 1re audition le 10 avril 1853 (26 nov.). La même transcrite pour piano seul. TALEXY, Tremolo pour piano seul sur la Méditation de M. Gounod)

1. Les millésimes entre parenthèses indiquent les dates fournies par la correspondance de Gounod, par les journaux contemporains ou par les catalogues de la Bibliothèque Nationale (dépôt légal), du British Museum, de la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles etc.. Les dates plus exactes, telles que : (1er octobre 1853) se rapportent à l'insertion au *Journal de la Librairie*, qui a été dépouillé, pour établir ce catalogue, depuis 1846 jusqu'à nos jours. Toutes les œuvres qui ne portent aucune indication contraire ont été publiées à Paris.

Digitized by Google

(même date). Cf. MÉLODIES ET CANTIQUES (*Ave Maria*).

1854. La même, pour piano et violon avec orgue *ad libitum* Dédié à son ami Goria. Heugel (1854). La même pour piano seul (4 juil. 1857). Heugel.

Valse pour piano. Dédiée à son ami François Hutten. Meissonnier (1854).

1856. *La Jeune Religieuse*, d'après Schubert, arrangée pour piano, violon, violoncelle (*ad libitum*) et harmonicorde de Debain. Dédiée à MM. Hermann, Batta, Lefébure-Wély et Goria. Heugel (?) 1re audition le 12 avril 1856.

Quintette de *Cosi fan tutte*, de Mozart, arrangé pour violon, violoncelle, orgue et piano. Lebeau (4 juil. 1857 et 14 mars 1869).

1855. 1re Symphonie, en *ré majeur*, partition d'orchestre. Colombier (1er sept. 1855). 1re audition aux Jeunes Artistes, le 4 février 1855. Arrangée à 4 mains par G. Bizet, *ibid.* (1855). Transcrite pour piano seul, par A. Goria, *ibid.* (1856).

2e Symphonie, en *mi bémol*, 1re audit. du scherzo le 1er avril 1855; 1re audition intégrale, par les Jeunes Artistes, le 10 janvier 1856. Réduction pour piano. Choudens (1866).

1858. Communion pour orgue (publiée dans *la Maîtrise* du 15 avril 1858). Heugel (1er mai 1858).

Ouverture de l'opéra *Le Médecin malgré lui*, pour piano à 2 mains. Colombier (1er mai 1858).

Menuet à 4 mains. — *L'Angelus*, petit morceau très facile à 4 mains. Lebeau (10 juillet 1858).

1860. Valse caractéristique, à 2 mains, et à 4 mains (23 février 1861). Choudens. Méditation sur *Faust*, pour piano, orgue, violon ou violoncelle. Ibid. (1862).

1861. *La Pervenche*, romance sans paroles. Ibid. (1861). — *Le Ruisseau*, Id., ibid.

Musette, *Les Pifferari*. impromptu pour piano. Dédié à son ami Choudens. Lebeau (1863). London (1865).

1863. *Royal-Menuet*, pour piano, dédié à M. Georges Stern. — Musette impromptu, pour piano. Lebeau (7 mars 1863). London (1865).

La Reine de Saba, grand opéra en 4 actes. Rêverie arabe transcrite pour piano-orgue, violon ou violoncelle. Choudens (7 mars 1863).

Sérénade pour piano, violon ou violoncelle; pour piano et orgue. Lebeau (1863).

Sérénade pour le piano (Edit. originale; édit. simplifiée). Lebeau (4 nov. 1863).

Digitized by Google

PORTRAIT PAR M. CAROLUS DURAND (Salon de 1891). Cliché Braun.

* *

Digitized by Google

Digitized by Google

1864. *Le Bal d'enfants*, valse facile pour piano. Dédié à sa nièce Charlotte Gounod. Lebeau (1864).

Mireille, Le Berger de la Crau, transcription pour piano (1, édition originale; 2, éd. simplifiée; 3, la même pour orgue). — Chœur des Magnanarelles, transcript. Edit. originale. Choudens (23 avril 1864). — Valse-ariette de *Mireille* (*le Ménestrel*, 15 janv. 1865). — Heureux petit berger, transcrit pour piano, *Id.*, *ibid.* (11 mars 1865).

Hymne à Sainte-Cécile, trio pour violon, orgue et piano. Dédié à son ami Alard. — Le même pour violon solo, avec accompagnement de harpes, timbales, instruments à vent et contre-basses, 1re aud. Le 28 nov. 1864. Lebeau (18 déc. 1865).

Georgina, valse pour le pianoforte. London (1864) (et Paris ?).

Six Mélodies transcrites pour piano seul. London (1864) (et Paris ?).

Eight Melodies for the Pianoforte. London (1864) : 1. Les Champs; 2. Chant du Guerrier; 3. Le Vallon; 4. Le Juif-errant; 5. Visions de Faust; 7. L'Ame d'un Ange; 8. Le chant d'Euryclée.

Aubade; Chant d'Automne; Le Lever; O ma belle rebelle; Le premier jour de mai; Venise. Transcriptions faciles pour piano. London (1865).

Marche nuptiale. London (1866).

? *Le Soir*, 3e romance sans paroles.

Le Calme, 4e romance sans paroles. Dédiée à son ami G. Bizet. Choudens (1865).

1865. *Chant des Compagnons*, pour orchestre. Lebeau (16 sept. 1865).

Valse des fiancés. — *Souvenances*, nocturne. Pour piano seul. Choudens (18 nov. 1865).

1866. *La Chanson du Printemps*, 5e romance sans paroles. Dédiée à son ami Saint-Saëns. Choudens (1866).

1869-1870. Choix de Chorals de J.-S. Bach transcrits pour orgue, avec une préface par Ch. Gounod. Choudens (1870).

1871. *La Melodia*, romanza for the Organ with Pedal obligato. Edited by Spark. London (1871).

Ivy (Le Lierre), for pianoforte. London (1871).

Saltarello, for a full orchestre. (London 1875 ?).

1872. Marche romaine, composée pour l'anniversaire du couronnement de Sa Sainteté Pie IX. London (1872).

1873. *Dodelinette* (lullaby), pour le piano. London (1873).

Funeral March of a Marionnette. London (1873).

Digitized by Google

Maid of Athens, transcribed for the pianoforte. London (1876).

Peacefully slumber, a lullaby for violin and piano. (London (1874).

Offertorium, for the organ. London (1876).

La Veneziana, song without words for the pianoforte. London (1876).

1877-1885. *La fête de Jupiter*, grande marche processionnelle composée et arrangée pour piano. H. Lemoine (20 janv. 1877).

Sarabande de *Cinq-Mars*, pour piano L. Grus (5 mai 1877).

Cinq-Mars, Marche religieuse pour grand orgue, avec harpes principales (28 juill. 1877). Transcription, pour piano à 4 mains, du ballet Louis XIII, divertissement intercalé dans *Cinq-Mars* (25 août). L. Grus.

Sarabande de *Cinq-Mars*, pour piano. (*Magasin des Demoiselles*, 27 oct. 1877).

Invocation, pour piano. — Prélude, pour piano. Lebeau (1er décembre 1877).

Pastorale pour piano. — Sérénade, pour piano, Lebeau (9 décembre 1877).

Marche-fanfare pour piano, composée pour le 12e hussards. Choudens (22 déc. 1877).

Marche religieuse à grand orchestre. L. Grus (4 oct. 1878).

Grand Waltz un D (P. F.). London (1877).

Meditation in D flat for piano. London (1877).

Ouverture de *Cinq-Mars*, pour piano à 4 mains. L. Grus (22 déc. 1877); à 2 mains, *ibid.* (29 déc.).

Saltarelle, pour piano. — Marche religieuse pour piano (à 2 mains, à 4 mains). L. Grus (12 et 19 janvier 1878).

Cinq-Mars, fantaisie concertante pour piano et violon. Paris, L. Grus (2 février 1878).

Marche solennelle. Transcript. for pianof. London (1878).

La même, pour harmonium et pianof. London (1879).

Invocation and prelude for piano. London (1879).

La Nacelle; la Rosière; le Page. Trois petits morceaux faciles à 4 mains. London (1879).

Valse caractéristique pour le piano. London (1881).

Wedding March (n° 1). Piano solo. London (1881).

La même. Original edition for Organ and three trombones. London (1882).

Wedding March (n° 2). Piano solo. London (1882).

Petite Etude-scherzo pour 2 contrebasses. Paris (1885).

Meditation on the song : *The Arrow and the Song*. For piano violin or cornet, violoncello and organ. London, Metzler (1886).

Digitized by Google

Le Rendez-vous. Valses pour orchestre et piano. J. R. Lafleur and Son. London (1887).

Passacaille, sérénade pour guitare par Jacques Bosch, avec violon *ad libitum*, par Ch. Gounod. Lemoine (1885).

1886. *Fantaisie sur l'Hymne national russe*, pour piano pédalier et orchestre. A. Leduc (1886).

1888. Suite concertante pour piano pédalier et orchestre. N° 3, réduction pour 2 pianos concertants, par C. Saint-Saëns A. Leduc (1888). La même, n° 5, réduction pour piano seul, par G. Pierné, *Id.*, *ib.* (1889). La même, réduction pour piano à 4 mains, par Ch. de Bériot. *Id.*, *ib.* (1889).

Petite Symphonie pour 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Partition. Dédiée à P. Taffanel. Costallat (1904).

1893. *Tempo di marcia* « A la musique du 119e de ligne et à son chef M. J. Gay, 31 août 1893. St-Cloud ». 8 mesures pour musique militaire (Inédit).

Œuvres posthumes.

Préludes et fugues pour l'étude préparatoire au clavecin bien tempéré de J.-S. Bach (Œuvres posthumes). Choudens; London, Metzler (1895).

2e Quatuor (en *la mineur*) pour instruments à cordes 1er et 2e violon, alto et violoncelle (Œuvre posthume). Choudens, in-fol. (1895).

Six pièces pour piano. E. Leduc, P. Bertrand (1907).

Méthode.

1845. Méthode de cor à pistons (1845).

Digitized by Google

MUSIQUE DRAMATIQUE

1841. « Morceaux de musique dramatique » (Envoi de Rome).

1842. Fragments de *Romeo e Giulietta* (second acte); sextuor des *Cantatrici villane* (envoi de Rome).

1850. *Sapho*, opéra en trois actes, paroles d'Émile Augier (Opéra, 16 avril 1851; repris en quatre actes le 2 avril 1884); 19 repr. à l'Opéra, en 1851-58; 31 en 1884-85. Part. chant et piano arrangée par Delibes et Perrier. Choudens (21 avril 1860). Choudens. Traduct. ital. : *Saffo* (1851).

1851. *Ulysse*, tragédie en cinq actes, vers de M. Ponsard. Bureau central de musique Escudier, 1852 Choudens (Comédie-Française, 18 juin 1852) [1].

1852-1854. *La Nonne sanglante*, opéra en cinq actes, paroles de Scribe et Germain Delavigne (Opéra, 18 octobre 1854), 11 repr. à l'Opéra. Publié par Gounod; 12 morceaux détachés publiés par Brandus, Dufour et Cie (*France music.*, 24 févr. 1855, p. 56). Arrangé pour piano par Bizet (Choudens, 28 juil. 1855).

1856. *Le Bourgeois gentilhomme*, de Lulli (Th. Français, 15 janvier 1857).

1857. *Le Médecin malgré lui*, opéra comique en trois actes d'après Molière, paroles de Jules Barbier et Michel Carré (Théâtre-Lyrique, 15 janvier 1858), 142 repr. au Th.-Lyr., et 30 à l'Op.-Comique. (Ouverture pub. le 1er mai 1858). Trad. ang. : *The Mock Doctor*.

1852-1859. *Faust*, opéra dialogué en cinq actes, paroles de Barbier et Carré (Théâtre-Lyrique, 19 mars 1859; repris à l'Opéra, avec les récitatifs remplaçant le dialogue, et l'ad-

1. Weckerlin possédait dans sa riche bibliothèque (vendue à Leipzig, les 10-12 mars 1910), sous le n° 549, une partition d'orchestre originale portant des corrections ou additions de la main de Gounod.

Digitized by Google

jonction d'un ballet, le 3 mars 1869). Annoncée dans le *Ménestrel* du 10 avril 1859, la partition originale parut vers le 1er mai (*Mén.* du 1er mai, p. 176) au prix de 15 fr. p. et ch., 10 fr.; p. seul; les morceaux détachés et divers arrangements paraissaient ensuite (*Id.*, *ib.*, et 25 mai p. 200) (21 avril 1860). Part. gr. orch. (15 oct. 1860). Choudens. Trad. allem. par Dræxler-Manfred (1861). Trad. ital. Trad. angl. par Chorley (1864). Trad. esp. per il senor Aquilas de Lauzières. (Buenos-Aires, 1866) Trad. finnoise (Helsingfors, 1866). 312 repr. au Th. Lyrique et plus de 1180 à l'Opéra.

1859. *La Colombe*, opéra comique en deux actes (Bade, 1860 repris à l'Opéra-Comique le 7 juin 1866, puis au Nouveau-Lyrique, rue Taitbout, le 4 nov. 1879). 29 repr. à l'Opéra-Comique. Choudens (1866).

1859. *Philémon et Baucis*, opéra en trois actes, paroles de Barbier et Carré (Théâtre-Lyrique, 18 février 1860); repris à l'Opéra-Comique, réduit en deux actes, le 16 mai 1876. 13 repr. au Th. Lyrique et 188 à l'Opéra-Comique.

1861. *La Reine de Saba*, opéra en quatre actes, paroles de Barbier et Carré (Opéra, 29 février 1862). 15 repr. à l'Opéra. Choudens. Trad. ang. : *Irene*, by H. B. Farnie (1865).

1863. *Mireille*, opéra dialogué en cinq actes, paroles de Barbier et Carré, d'après le poème de Mistral (Théâtre-Lyrique, 19 mars 1864; réduit en trois actes le 15 décembre 1864, et repris sous cette forme à l'Opéra-Comique, le 10 novembre 1874). Choudens. Trad. ital. : *Mirella* (1865). 41 repr. au Théâtre-Lyrique et 470 à l'Opéra-Comique.

1865. Chœurs et musique de scène pour *les Deux Reines*, drame en quatre actes d'Ernest Legouvé (Théâtre Ventadour, 27 novembre 1872; Concerts Colonne, 2 février 1884). Choudens.

1864. *Roméo et Juliette*, opéra en cinq actes, de Barbier et Carré (Théâtre-Lyrique, 27 avril 1867; repris à l'Opéra-Comique le 20 janvier 1873, puis à l'Opéra, avec l'adjonction d'un ballet, le 28 novembre 1888). 90 repr. au Th. Lyrique, 289 à l'Opéra-Comique et près de 300 à l'Opéra. Choudens (1867, 1888). Trad. ital. Trad. allem. par Dræxler-Manfred (1861). Trad. hollandaise par Johan Schmier, Amsterdam (s. d.).

1868. Ballet de *Faust* (3 mars 1869).

1873. Chœurs et musique symphonique pour *Jeanne d'Arc*, drame en cinq actes de Jules Barbier. (Théâtre de la Gaîté, 8 novembre 1873; repris à la Porte-Saint-Martin, le 3 janvier 1890.)

Digitized by Google

Georges Dandin, comédie en prose de Molière (commencée en février 1873; inachevée).

1876-77. *Cinq-Mars*, opéra dialogué en quatre actes, de Barbier et Carré (Opéra-Comique, 5 avril 1877). L. Grus. 57 représ.

1870-1878. *Polyeucte*, opéra en cinq actes, d'après Corneille, paroles de Barbier et Carré (Opéra, 7 octobre 1878); 29 repr. Lemoine. The English version by Pittmann; versione ritmica di A. Zanardelli. Lemoine (1881). *Polyeukt*, deutsch von Ferd. Gumbert. Lemoine (1879).

1878-1880. *Le Tribut de Zamora*, opéra en cinq actes, paroles de Barbier et Carré (Opéra, 1er avril 1881); 50 représentations (Choudens).

1877-189. (?) *Maître Pierre*, paroles de Louis Gallet (inachevé).

1888. Ballet de *Roméo et Juliette* (Opéra, 28 novembre 1888).

1892. Musique pour les *Drames sacrés* d'Armand Sylvestre et Eugène Morand (Vaudeville, mars 1893).

Digitized by Google

MESSES

1839. Messe exécutée à Saint-Roch en novembre 1839 (Inédite?)
1840. Messe exécutée à Rome le 1er mai 1841 (Inédite?)
1842. Messe de *Requiem* exécutée à Vienne le 2 nov. 1842.
1843. Messe exécutée à Vienne le 25 mars 1843.
1846. *A son ami Gabriel de Vendeuvre.* Messe brève et SALUT pour 4 voix d'hommes deux tenors et deux basses sans accompagnement, musique de l'abbé CH. GOUNOD, maître de chapelle de l'église des Missions étrangères (120, rue du Bac), paroisse St-François-Xavier. A. V. Op. 1er. Prix : 9 fr. Paris, Richault, Editeur, boulevard Poissonnière, 26, au 1er. C. G. N° 1 (1846). Cette Messe est devenue la Messe n° 2 (aux Sociétés chorales), en *sol majeur.* (*Jal de la Librairie*, 30 mai 1846). Édit. allem. avec accomp. d'orgue *ad libitum* Offenbach-am-Rhein, J. André.

A l'Association des Sociétés chorales de Paris et du Département de la Seine. 2e Messe pour les sociétés chorales à 4 voix d'hommes, avec accompagnement d'orgue (*ad. libitum*). Prix : 6 francs. Parties séparées net : 1 franc. Lebeau, in-fol. (15 novembre 1862 et 7 mars 1863). Réédition de la Messe de 1846.

1853. Messe à 3 voix d'hommes sans accompt (avec 1er et 2e dessus, *ad lib.*) par CH. GOUNOD. Autographié (exempl. incomplet à la Bibl. nat., ne contenant que 16 pages). Paris, Ducros, Lith., rue St-Louis St-Honoré, 6, in-8 (1853). La même : aux Orphéonistes. MESSE à 3 voix d'hommes sans accompagnement avec 1er et 2e dessus *ad libitum*, par CH. GOUNOD, Directeur de l'Enseignement du *Chant dans les Ecoles de la ville de Paris*, chantée pour la première fois le dimanche 12 juin [1853] dans l'église Saint-Germain l'Auxerrois par les Orphéonistes (enfants et adultes). Deuxième édition. Prix : 1 fr. 25. A Paris, chez Lebeau aîné, éditeur, rue St-Hyacinthe-St-Honoré, 3.

Digitized by Google

Ducros, Imp. r. St-Louis-St-Honoré, 6, 32 p. in-8, lithogr. Nouv. Troisième édition, identique à la précédente. A Paris, chez Lebeau aîné, éditeur, rue Ste-Anne, 5 (1856). La même : Messe à 3 voix d'hommes, avec 1er et 2e dessus, *ad lib.* et accomp. d'orgue non obligé. Paris, Lebeau (28 février et 7 mars 1863), in-fol. Partition et parts séparées de la messe aux Orphéonistes, ou Messe n° 1. La même à 4 voix. Richault.

1855. *A la mémoire de J. Zimmermann, mon Père* (*sic*). Messe solennelle pour soli, chœurs, orchestre et orgue obligé, composée par Ch. Gounod, Directeur général de l'Enseignement du Chant et des Orphéons de la Ville de Paris, exécutée pour la première fois à Paris le jour de la fête de Ste-Cécile dans l'église St-Eustache [1]. Grande partition, orchestre et orgue. Prix net : 40 fr. Petite partition du chant. Prix net : 2,50. E. V. Paris, Lebeau aîné, in-fol. (1855 et 1864). N. L. 48. [Messe n° 3 de Lebeau en 1856]. *La même*, orchestre réduit pour orgue, par E. Vast, organiste du grand orgue de la Paroisse Impériale de St-Germain l'Auxerrois. Prix : 6 fr. net. Paris, Lebeau aîné, gr in-8 [1861 et 1864].

New Edition (The only one authorized by the composer). Messe solennelle (St Cecilia) containing on ORGAN ACCOMPANIMENT and a SECOND OFFERTORY written specially for this Edition by CHARLES GOUNOD. London, Goddard et Co. 3 S. net. gr. in-8. Cette édition anglaise de la Messe dédiée à Zimmermann et connue depuis sous le nom de *Messe de Sainte-Cécile*, contient un avertissement, en anglais, signé : « Gounod, Tavistock House, Tavistock Square, décembre 1873 ».

Messe solennelle Sainte-Cécile, suivie du psaume *Laudate Dominum*, soli et chœurs à 4 voix avec accompagnement d'orgue ou piano, partition chant et orgue. Paris, Le Beau, gr. in-8 (1878).

Messe (Sainte-Cécile), réduction à 2 voix égales, soli et chœurs, avec accompagnement d'orgue ou piano, pour couvents, pensionnats et communautés. Partition chant et piano. Le Beau, gr. in-8 (1887).

Messe de Sainte-Cécile, *Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus*, solo ou chœur à l'unisson avec accompagnement d'orgue ou piano. Edition A. Soprano ou ténor. Edition B. Mezzo-soprano ou baryton. Le Beau, gr. in-8 (1886).

Messe solennelle (Sainte-Cécile), partie d'orgue spéciale

1. Cette messe fut composée en août et septembre 1855 ; le 22 septembre, Gounod adressait, de La Luzerne, le manuscrit à l'éditeur.

Digitized by Google

remplaçant les instruments à vent, devant être jouée avec le quatuor (cordes), déduction par H. d'Aubel. Le Beau, gr. in-8 (1895).

1870. Messe des Orphéonistes, 2e Messe pour les Sociétés chorales, réduction à 3 voix égales, par A. Lebeau. Paris, Lebeau aîné, gr. in-8 (1870).

1872. Messe brève en *ut majeur* à trois voix d'hommes avec accompagnement d'orgue ou harmonium. Prix : 3 francs net. Paris, Choudens. La même, en musique chiffrée (s. l., 1873). La même, dédiée : Aux Séminaires. Messe brève (en *ut majeur*) n° 5, à 3 voix d'hommes soli et chœurs (ou trois voix égales avec accompagnement d'orgue. Partition chant et orgue. 4 francs net. Le Beau, Copyright, 1892.

Messe des anges gardiens, pour chœur à quatre voix, avec accompagnement d'orgue. Partition. Lemoine.

1873. Messe brève pour les Morts (*Requiem*). Paris, H. Lemoine et imprimerie Giovanni [1871]. London (1873).

1876. Messe du Sacré-Cœur de Jésus, pour chœur à 4 voix et orchestre. Partition chant et piano, par Alb. Lavignac. Paris, H. Lemoine. La même, arrangée pour piano et orgue par Léon Lemoine (1878). La même, pour chœur à quatre voix et orchestre... n° 2, réduction à trois voix. Partition orgue et chant. La même, pour chœur à quatre voix et orchestre... n° 3, réduction à deux voix égales, avec accompagnement d'orgue ou harmonium. Choudens (1877).

The Office of holy communion (messe du Sacré-Cœur de Jésus), english translation made by George F. Tredaway... Vocal score (S. A. T. B.) with accompaniement for the organ... H. Lemoine (1903).

1882. Messe (en *sol majeur*) n° 3, à trois voix égales avec accompagnement d'orgue (*ad libitum*). Partition chant et orgue. Lebeau, gr. in-8 (1882). (Messe dédiée *aux Communautés religieuses.*)

1882. Troisième Messe solennelle (de Pâques), [en *mi bémol*]. Partition piano et chant arrangée par Berthold Tours London, Novello et Co, gr. in-8 (1883).
Epigr. : « *Misericordia super exaltat judicium* ».

1883. Messe funèbre à quatre voix, 1er et 2e sopranos, ténors et basses, avec accompagnement d'orgue. Partition chant et orgue. Le Beau.

1887. *A la Mémoire de Jeanne d'Arc*, messe avec soli, chœurs, orgue d'accent et accompagn. de grand orgue, précédée d'un prélude avec fanfare, etc. Lemoine et fils.

1888. Quatrième messe solennelle. Messe chorale sur l'intona-

Digitized by Google

tion de la liturgie catholique, avec orgue d'accompagnement et grand orgue, composée pour la solennité de béatification du bienheureux J.-B. de La Salle, précédée d'un *Te Deum*. G. Hartmann.

1890. Aux Cathédrales. Messe (en *sol majeur*) n° 6, soli et chœurs à quatre voix avec accompagnement d'orgue ou piano. Lebeau (antérieur à 1891).

Messe brève (en *ut majeur*) n° 7, soli et chœurs à quatre voix avec accompagnement d'orgue ou piano. Partition chant et orgue. Le Beau.

Messe dite de Clovis, d'après le chant grégorien, à quatre voix, avec accompagnement d'orgue. Partition chant et orgue. Choudens.

Messe de Saint-Jean, d'après le chant grégorien, à quatre voix, avec accompagnement d'orgue. (Œuvre posthume.) Choudens, gr. in-8.

1893. *Requiem*, dernière œuvre de Ch. Gounod. Transcrit par Henri Büsser.

A. Édition chœurs, soli S. C. T. B. accompagnement de piano.

B. — à quatre voix, soli S. C. T. B. accompagnement d'orgue.

C. — à deux voix égales avec accompagnement d'orgue ou grand orgue.

N. B. On peut adjoindre à ces trois éditions un accompagnement de quatuor à cordes ou harpe et grand orgue.

La couverture porte en épigraphe :

« *Dernière œuvre*. La mort frappa CHARLES GOUNOD au moment où il exécutait au piano ce *Requiem*. Le 15 octobre 1892, à Saint-Cloud. »

Copyright by Choudens 1895.

ORATORIOS

1866 (*?*) *Tobie*, petit oratario, paroles de H. Lefèvre. Choudens. Trad. angl. par H. Farnie (London, Icramer, 1872).

1871. *Gallia*, motett for soprano solo, chorus, orchestra and organ composed for the opening of the International Exhibition 1871. London, Novello. *Gallia*, lamentation, paroles françaises de Ch. Gounod. Partition chant et piano, Choudens. La même partition piano solo, arr. par Antony. *Id.*, *ib.*

Le même, arr. pour concert : voix, piano, orgue, violon ou violoncelle, paroles françaises, latines, italiennes et allemandes. *Id.*, *ibid.* (1872).

Digitized by Google

1878. *Jésus sur le lac de Tibériade*, scène biblique. Partition piano et chant réduite par Léon Lemoine et fils.

1882. *La Rédemption*, trilogie sacrée, partition piano et chant, arrangée par B. Tours. London, Novello (1882).

The Redemption a sacred trilogy, written and composed by Ch. Gounod. The pianoforte accompaniement arranged, by Berthold Tours. *Id.*, *ibid.* La même, The english version by the Rev. J. Troutbeck, M.A., the pianoforte acompaniement arranged by Berthold Tours. *Id.*, *ibid.* *Die Erlœsung*, deutsche Uebersetzung von Jos. Weyl. *Id.*, *ibid.*

1883. *Christus factus est.* Graduale feria quinta in cœna Domini; the words adapted by Charles Santley; the music from the Oratorio « The Redemption » composed by Ch. Gounod. London, Novello.

1884. *Mors et Vita*, a sacred trilogy written and composed by Ch. Gounod, the vocal score with pianoforte accompaniement, arranged from the orchestral score by O.-B. Brown. London, Novello [1885].

Death and Life, a sacred trilogy. The English translation by J. Troutbeck. *Id.*, *ibid.*

MOTETS, CANTIQUES, ETC.

(Paroles latines, françaises ou anglaises.)

1841. *Te Deum;* envoi de Rome (voir tome Ier, *Appendice IV*, le rapport de Spontini sur cet ouvrage).

1843. Hymne en français, avec solos, chœurs et accomp. d'orchestre (envoi de Rome).

1843 (?) *A la Reine des apôtres.* Chant pour le départ des Missionnaires (du séminaire des Missions étrangères). Paroles et musique de M. Ch. Gounod.

Quam speciosi pedes evangelizantium
pacem, evangelizantium bona.

Paris, Typ. de F. Didot frères, rue Jacob, 56. 1852. Infol. Imprimé.

Réédité d'abord (6 déc. 1856) sous le titre : Chant pour le départ des Missionnaires du Séminaire des Missions étrangères, à Paris, chez Lecoffre; puis sous le titre : *Le Départ des Missionnaires*, dédié « Au Séminaire des Missions Étrangères », paroles de Ch. Dallet, Miss. Apost. (Choudens, 1870). Cette édition (1. pour soprano ou baryton; 2. pour soprano ou ténor; 3. à 2 voix; 4.

Digitized by Google

en chœur) ne reproduit que trois strophes (1, 3 et 8) sur huit.

Chantons, chantons de Dieu le pouvoir éternel, chœur de Handel, arrangé pour l'Orphéon, id., ibid. (14 novembre 1852).

1853. *Domine salvum.* Lebeau (31 déc. 1853).

1853. *Ave verum.* Id, ibid. (4 mars 1854, 7 mars 1863).

1854. *O salutaris; Regina cœli.* Id., ibid. (17 février 1855).

1855-56. *Dans cette étable,* pastorale sur un noël du XVIIIe siècle, à 4 voix. Id., ibid. (26 mars 1859 et 28 avril 1860). (quatre grands chœurs. No 2.)

Bethléem, noël du XVIIIe siècle, avec accomp. de piano ou orgue. Le Beau. Trad. ang. par Farnie. London (1868).

Le même : *The Shepherds Nativity Hymn,* by H. Farnie. London, Metzler [1874].

1855. *Les sept Paroles du Christ sur la croix,* pour l'office du vendredi saint. Chœur (à voix mixtes) sans accompagnement dédié à Mgr Sibour, archevêque de Paris (Manuscrit à M. Ch. Malherbe). Lebeau.

1856. *Regina cœli; Laudate Dominum,* id., ibid. (23 mars 1856).

O Salutaris et *Inviolata* à 4 voix, id., ibid, (17 mai 1856).

Laudate Dominum, ch. à 2 voix égales; *Regina cœli,* id., ibid. (17 mai 1856).

O Salutaris hostia (n° 1), pour soprano solo avec chœur et orch. Id., ibid. (5 juillet 1856). Manuscrit de 11 p., daté de janvier 1856 (Col. de M. Ch. Malherbe).

Ave verum de Mozart, chœur à quatre voix arrangé pour l'Orphéon. *Idem, ibid.* (14 févr. 1857).

Cieux, fondez-vous en pleurs, cantique du XVIIe siècle, arrangé à quatre voix, id., ibid, (14 févr. 1857).

Entr'acte et prière de *Joseph* (de Méhul), arrangé pour les voix, id. ibid. (14 févr., 1857).

Ave verum, solo de basse ou contralto (le même pour ténor ou soprano), id., ibid. (2 mai 1857 et 9 mai 1863).

✓ *Jésus de Nazareth,* chant évangélique, paroles de A. Porte, id., ibid. (17 mai et 16 août 1856). Le même, avec accompagnement de piano ou orgue (en *sol,* en *fa,* en *mi bémol*) (1860-1866); avec accomp. d'orchestre (1864). Trad. ang. par Chorley, London (1862); pour orch. et chœur. London (1877).

O salutaris éternel, à grand orchestre et orgue ou orgue seul ad libitum, id. ibid. (14 novembre 1857).

Da pacem, antienne à trois voix, en *Fa* (Heugel, *La Maîtrise,* 15 avril 1858).

Digitized by Google

FAUST A L'OPÉRA : LA NUIT DE WALPURGIS (NOUVEAU DÉCOR, 1908). (Archives de l'Opéra.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Pater noster à quatre voix, sans accompagnement. Paris, Lebeau (1886).

Inviolata, à deux voix égales. Heugel (11 févr. 1860). *Jésus à l'autel*. Lebeau (puis Leduc).

1859. *Ave Maria* de Ch. Gounod, chanté par Mme Miolan-Carvalho (1re audit., le 24 mai 1859). Mélodie religieuse adaptée au 1er prélude de J.-S. Bach. Pour soprano solo-orgue, piano et orchestre. Chant seul. Paroles françaises de Paul Besnard. Heugel (annoncé dans *le Ménestrel* du 28 août 1859 : N° 1. Chant seul et accompagnement de piano (contralto ou baryton); 1 bis, id. (soprano où ténor); N° 2, en quatuor pour soprano ou ténor, violon solo, orgue et piano; N° 3, pour soprano, avec violon solo, orgue, piano et orchestre complet). (3 sept.)

Cf. Musique instrumentale : *Méditation*. Trad. anglaise par Chorley, London; et Mayence, Schott.

(?) *Pater noster*, à quatre voix, sans accomp. Lebeau.

1859. *Fixer ici ton sort*, cantique du XVIIe siècle. Lebeau (26 mars 1859).

1861. *Prière à Marie*, chantée à l'Orphéon le 30 juin 1861, Lebeau.

Près du fleuve étranger, ps. 137, chœur à 4 voix, paroles d'A. Quételard. Idem, ibid. (23 février 1861). Trad. angl. de Farnie. London (1866). (Quatre grands chœurs, n° 1).

Ave verum, pour chœur et orch., composé et dédié à la Société des concerts du Conservatoire. Ms. daté du 11 juillet 1861 (Coll. Ch. Malherbe).

Tout l'univers est plein de sa magnificence, paroles de Racine. *Idem, Ibid.* (11 janv. 1862).

Ave verum, chœur à quatre voix égales. *Idem, Ibid.* (7 mars 1863).

Motets solennels avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue : *Ave verum; O salutaris*. Id., ibid. (2 janvier 1864).

1866. *Le Vendredi-saint*, chœur à six voix, paroles de Alexis Badou, chanté à l'Orphéon, le 22 mai 1866.

Noël, chant des religieuses, pour voix de femmes, chœur et solo, avec accompagnement de piano, orgue *ad libitum*, poésie de Jules Barbier. Choudens (1866). Trad. ang. de Webb. London (1869), et Metzler (1889).

1867. *Stabat Mater*, paraphrasé en français. Paroles de M. l'abbé Castaing. Partition grand orchestre. Choudens.

Le même, avec accomp. de piano et orgue, ad libitum. Id., ibid.

1868. *Tota pulchra es*, à 2 voix égales. Lebeau.

Sub tuum, à 2 voix égales. Id., ibid.

Digitized by Google

Prière à la Vierge. Paroles de M. Id., ibid.
Le mois de Marie. Dédié à Mme Lefebure-Wély. Id., ibid.
Le Crucifix (?), trad. ang. de Webb. London (1869).
Sicut cervus, motet à 4 voix. London (1869).
Sabat mater. Id., ibid.
Cantique pour l'adoration du Saint-Sacrement, paroles du marquis A. de Ségur.
√*Le Ciel a visité la terre*, paroles du même (20 févr. 1869). Lemoine et fils. Trad. ang. par Farnie. London (1877).
1869. *Prière pour l'empereur et la famille impériale.* Paroles de Mme Baclen. Id., ibid.
1870. *L'anniversaire des martyrs.* Chant paroles de Ch. Dallet. Id., ibid.
6 Cantiques avec accompagn. de piano ou orgue. Id., ibid.
1871. *Ave verum* (Word of God Incarnation), Motet, composed and inscribed to Mr Henry Leslie. London, Novello and Ewer.
√ *There is a green hill for away.* Sacred song written by Mrs C. F. Alexander, the music... dedicated to his friend Imisa Brown. Id., ibid.
Motet pour la fête de l'Exaltation de la Sainte Croix. *Christus factus est*, avec accompagnement de piano et orgue, harmonium ad libitum. Choudens.
De profundis (from the deep have I called) 130th Psalm. London, Ewer et Co (1871).
O salutaris à 2 voix égales : mezzo-soprano et ténor. Choudens. Accomp. par B. Tours. Id. ibid. (1871).
1872-73. *Angeli custodes.* H. Lemoine, et London (1873).
Prière d'Abraham, paroles de Jules Barbier. *Abraham's request.* H. Lemoine; London, Goddard (1873).
O salutaris, solo de soprano ou ténor. Lebeau.
Le même, contralto ou baryton. Id., ibid., (1875).
(2 *Benedictus*) A new morning service. An evening service. H. Lemoine (1873).
(?) *L'Ave Maria de l'enfant.* Lemoine (1891).
To God, ye choir above, paroles de Phil. Skleton (1784). Déd. à Mme Weldon. H. Lemoine; London, Goddard.
1872. *Que sa volonté soit faite!* Prière avec accompagnement de piano ou orgue (*ad libitum*), paroles et musique de Charles Gounod. H. Lemoine (1872).
Cantique pour la première communion, avec accompagnement de piano ou harmonium. Paroles du R. P. Dulong de Rosnay. Id., ibid. (1874).
Bienheureux le cœur sincère (Paraphrase du psaume 1). Duetto pour soprano et contralto, paroles de Jules Barbier. Idem, ibid. (1876).

Digitized by Google

La Salutation angélique. Ave Maria, chant et piano par Ch. Gounod. Choudens (1877).

D'un cœur qui t'aime. Duo pour soprano et contralto, poésie de Racine (chœur d'*Athalie*). H. Lemoine (1882).

Hymn to the holy virgin (Le nom de Marie), cantique. English version by B.-P. Wyatt Smith. Choudens (1883).

✓*Le Roi d'amour est mon pasteur*, mélodie, poésie de Paul Collin, Le Beau (1892). Trad. ang. *The king of love my shepherd is*, sacred song; words by sir Hy. W. Baker, Bart. London, Philipps and Page (1884).

Glory to thee my God, this night, an evening song, words by Bishop Ken. London, Philipps and Page (1884).

Hymne à Saint-Augustin, chœur à l'unisson avec accompagnement du grand orgue, poésie de M. l'abbé Ribolet. H. Lemoine (1885).

✓*For ever with the Lord*, words by J. Montgomery. London, Philipps and Page (1886).

Ce qu'il faut à mon âme, cantique, paroles de l'abbé Félix Sédillot. Lemoine (1887).

Le nom de Marie, cantique par. de A. de Ségur, trad. ang. par Farnie. London, Metzler (1889).

1873. *Requiem.* 1re audit. chez Pasdeloup, le 14 avril 1876.

Temple, ouvre-toi, par. de Legouvé, trad. ang. de Westbrook. Choudens. London (1873).

Vexilla regis (par. latines et anglaises). London (1873).

On the sea of Galilea. A Biblical fragment for solo, chorus and orchestra... by Mrs. Weldon, arranged by E. Tinel. London (1876).

(?) *Te Deum* pour soli (ou petit chœur), grand chœur, orgue d'accompagnement, harpes et grand orgue. G. Hartmann.

1876. *Ave verum*, mélodie religieuse sur l'hymne à Sainte-Cécile, transcription pour soprano ou ténor, violon, orgue, piano et harpe et contre-basse (*ad libitum*). Lebeau aîné.

1879. 60 Chants sacrés, Motets avec accompagnement d'orgue ou piano, pour messes, saluts, mariages, offices divers, etc. 3 vol. Idem, ibid.

1880. *Miserere* pour 4 voix, soli et chœur, avec orgue (*ad libitum*). H. Lemoine.

De profundis, psaume cxxx pour soli, chœurs et orchestre. Partition chant et piano. Durand-Schœnewerck (1885).

1886. *L'Hymne apostolique* (de Gounod). Nancy, imp. de Christophe (1886).

Quam dilecta tabernacula tua, motet pour baryton solo. Paris, Lemoine et fils (1888).

Hymne de la patrie. Notre-Dame de France, poésie de

Digitized by Google

Georges Boyer. G. Hartmann (publié dans le *Figaro* du 15 août 1888).

Te Deum pour soli (ou petit chœur), grand chœur, orgue d'accompagnement, harpes et grand orgue. Partition. G. Hartmann.

The holy vision, sacred song, the words written by Frederic E. Wheaterly. London and New-York, Novello and Ewer.

1887. Soixante Chants sacrés. Motets (3 vol.) Lebeau.

1889. *La Communion des Saints*, pour soprano et chœur (Conservatoire, 19 et 20 avril 1889).

1890. *Ave Maria*, mélodie religieuse (sur la messe de Sainte-Cécile). Lebeau (1890).

1890. *La Contemplation de saint François au pied de la croix*, et *La Mort de saint François* (Conservatoire, 27 et 28 mars 1891).

1892. *Second Ave Maria*, méditation; 2me prélude de J.-S. Bach. Choudens fils (1892).

Je te rends grâce, ô Dieu d'amour, cantique, paroles de P. Collin. 4. En chœur à 4 voix, sopranos, altos, ténors et basses (avec soli *ad libitum*), et accompagnement de piano ou orgue, partition chant et piano. Lebeau (1892).

Toujours à toi, Seigneur, hymne, paroles de Paul Collin, 4. En chœur à 4 voix, etc. *Id.*, *ibid.* (1892).

Tantum ergo avec accompagnement d'orgue, violon et violoncelle. Lemoine (1893).

Pater noster pour cinq voix, soli et chœur, avec accompagnement d'orgue. Id., ibid. (1893).

Le Jour de Noël (épilogue). Choudens (1895).

Digitized by Google

CANTATES, CHŒURS, MÉLODIES, CHANSONS, etc.

(Paroles françaises, italiennes, anglaises, allemandes.)

1837. *Marie Stuart et Rizzio*, scène lyrique.
1838. *La Vendetta*, scène lyrique.
1839. *Fernand*, scènes lyriques à 3 voix.
1840-42. *Le Vallon*, méditation poétique de A. de Lamartine. (?) puis Choudens. Trad. ang. par L. H. F. du Terreaux. London (1867).
Le Soir. Idem. ibid. Imitaded by Chorley. London (1864).
1843. Un hymne français avec solos et chœurs, et avec accompagnement d'orchestre (Rome ou Vienne; envoi à l'Institut).
1852. Ier Prélude de Bach, transcrit pour piano, orgue et violon, par Ch. Gounod. Arrangé pour Chant. Paroles de Lamartine. L. Mayaud et Cie, Éditeurs. 7, boulevard des Italiens (24 déc. 1852). (Première version du célèbre *Ave Maria*.)
1852-1858. *Quatre grands chœurs*, avec accompagnement d'orchestre. No 3. *Chant des Compagnons* (185...?). No 4. Le Vin des Gaulois et la Danse de l'Épée, légende bretonne (185...?). Lebeau.
Les Pauvres du bon Dieu. Lebeau (17 février 1855).
La Chanson de Roland, chœur de Grétry (*Guillaume Tell*), arrangé à 4 voix d'hommes. Lebeau (10 mars 1855).
Chasse : Où sommes-nous? Id., ibid. (29 déc. 1855).
Vive l'Empereur! Chant national. Id. ibid. (5 juil. 1856).
Hymne à la France. Id., ibid.
L'Enclume. Id., ibid.
La Cigale et la Fourmi. Id., ibid. et Bar-le-Duc, Suhaux (1er nov. 1862).
Le Corbeau et le Renard. Id., ibid. 1er audit. le 18 avril 1858.
Chœurs à trois voix :
Bonjour, bonsoir, paroles de Spenner (15 août 1857).

Digitized by Google

Le Rosier blanc, paroles de Spenner.
Patte de velours, paroles de Spenner (7 août 1858).
La Jeune fille et la Fauvette, mélodie, paroles de La Chauvinière (26 mai 1860).
Cantate (pour jeunes filles), paroles de Turpin (23 août 1856).
Un rêve.
La Distribution des prix.
Paraissez, roi des rois. Chant de prix. Lebeau (1er juill. 1854).
Reine des cieux, par. de Turpin.
La Géographie, par. du même.
L'Action de grâce, par. du même.
Le Catéchisme, par. du même.
Le Benedicite, par. du même.
Où voulez-vous aller? Paroles de M. Théophile Gautier. dédié à Alexis Dupont. Trad. ang. par W. J. Ryby (1878) et O. Meredith (1882). Avec accomp. de piano, violon (ou violoncelle), ou flûte, ou harmonium. J. Meissonnier, in-fol.
Primavera, mélodie, poésie de Théophile Gautier. Choudens.
1854-1855. *Marguerite*, romance, paroles de O. Pradère Id., ibid. (1865).
Chant de paix (4 mars 1854).
Les Vacances, paroles de L. Bigorie.
Le Jour des prix, paroles de E. Scribe.
Le temps qui fuit et s'envole.
La prière et l'étude, ou l'emploi de la journée, paroles de Ch. Turpin (26 novembre 1855). Lebeau aîné.
La Récréation; l'Écriture; l'Arithmétique, paroles du même. Id., ibid. (10 février 1855).
L'Arithmétique, l'Écriture, ont été publiées plus tard comme duettino. Id., ibid.
Fêtes des Écoles (6 déc. 1856), s. l. n. d. Chœur à 3 et 4 voix égales, paroles de A. Lefevre. Id., ibid.
L'Hiver, chœur de Lully, arrangé pour l'Orphéon. Id., ibid. (5 nov. 1853).
Chantons, chantons de Dieu le pouvoir éternel, chœur de Hændel pour l'Orphéon. Id., ibid. (14 novembre 1857).
En ce doux asile, chœur de Rameau, arrangé pour l'Orphéon. S. l. n. d. (28 nov. 1857).
L'Ange gardien, chœur à 4 voix, paroles de Quételard. Lebeau (7 août 1858).
1855. A mon ami Anatole Lionnet. *Mon habit*, chanson de Béranger. Heugel (1855). H. 1686.
Six mélodies, composées par Ch. Gounod. G. Brandus,

Digitized by Google

Dufour (1855). Gounod en annonce l'apparition dans une lettre à Mme Ugalde du 18 février 1855.

Deux vieux amis, scène intime pour ténor et baryton, paroles de Pierre Véron. Paris, Heugel (1856).

Sérénade avec accompagnement de piano et orgue harmonium (ad libitum) poésie de Victor Hugo. Lebeau (12 déc. 1857, 1862) (3e édit. 1864, 66 et 67, 8e édition).

Les Châteaux en Espagne, duo pour ténor et baryton, paroles de Pierre Véron. Id., ibid. (10 juil. 1858).

1860. *L'Ame de la morte*, mélodie, poésie de Théodore de Banville. Imp. de Magnier (11 févr. 1860).

L'Ame d'un Ange, poésie du même. Choudens. Trad. ital. sous le titre : *La Rondinella*. London (1865).

Chanson de printemps, paroles de Eugène Tourneux. J. Meissonnier fils (1860).

La jeune fille et la fauvette, mélodie, paroles d'Edmond de La Chauvinière. Lebeau aîné (1860).

Dans cette étable, pastorale sur un noël du XVIIIe siècle, chœur avec orchestre. Id., ibid. (28 avril 1860).

Le Juif errant, poésie de Béranger. Choudens (1861). Edit. allem. Munich, J. Aibl.

Six mélodies enfantines avec accompagnement de piano. Lebeau aîné (1861).

A une jeune Grecque. Epitaphe, poésie de Sapho, traduite par Prosper Yvaren. Choudens (1862).

1865. *Medjé*, chanson arabe, poésie de Jules Barbier. Id., ibid. (1865).

Solitude, mélodie, poésie de A. de Lamartine. Id., ibid. (1865).

Tombez mes ailes, romance, poésie de Ernest Legouvé. Id., ibid. (1865).

Stances, poésie de Mlle Louise Bertin. Id., ibid. (1866).

Crépuscule, mélodie, paroles de M. Id. ibid., (1866).

Un rêve, arrangé avec accompagnement de piano, par F. Morand, paroles de M. Spenner. Lebeau aîné (1867).

Au printemps, mélodie, poésie de J. Barbier. Choudens (1868).

Le Vendredi-saint, chœur à six voix avec accompagnement de piano, paroles de Alexis Bardou. Id., ibid. (1868).

A une bourse, poésie de Émile Augier. Id., ibid. (1869).

A une jeune fille, poésie d'Émile Augier. Id., ibid. (1869).

Les pauvres du bon Dieu, arrangé en mélodie par F. Morand, paroles de M. Lebeau aîné (1869).

Hommage à Mme la comtesse Herminie de Leautaud à l'occasion de la naissance de son petit-fils, paroles de Mme Baelen. Lebeau aîné (1869).

Digitized by Google

Envoi de fleurs, poésie d'Émile Augier. Choudens (1869).
Donne-moi cette fleur, mélodie, poésie de Léon Gozlan (1869).
Départ, scène, poésie d'Émile Augier. Id., ibid. (1869).
Déesse ou femme, madrigal, poésie de Barbier et Carré. Id., ibid. (1869).
Boire à l'ombre, poésie d'Émile Augier. Id., ibid. (1869). Trad. ang. de A. Phillips. London. Phillips (1905).
Douze chœurs et une cantate (*le Temple de l'Harmonie*), partition chant et piano. Id., ibid. (1869).

1869. *Les Martyrs*, scène chorale pour voix d'hommes. Choudens. (1869).
Vingt mélodies, pour chant et piano. 2e Recueil. *Id., Ibid.* (1869). Gounod annonce ce second recueil de vingt mélodies « qui vient de paraître hier, » dans une lettre (inédite) à Lefuel, du 20 avril 1869.

1870. *Absence*, mélodie, poésie du comte A. de Ségur. Id., ibid. (1870).
Chantez Noël, 2 voix (soprano et contralto), poésie de Jules Barbier. Id., ibid.
La Cigale et la Fourmi, chœur. Lebeau.
Le Corbeau et le Renard, chœur, 1re audition, le 18 avril 1858. Lebeau.
Je ne puis espérer, mélodie, poésie d'Albert Delpit. Id., ibid. La même, avec le titre : Deux nouvelles mélodies.
Chantez, voix bénies, hymne, paroles de Louis Gallet. Id., ibid. (1870). Trad. ital. de Zaffira (London, 1872). Trad. ang. par C. J. Rowe.
Par une belle nuit, nocturne à 2 voix, soprano et contralto, paroles du comte de Ségur. Id., ibid. (1870).

1871. *La Pâquerette*, mélodie, poésie de Alexandre Dumas fils, Id., ibid., (1871 et 1872).
Chanter et souffrir, mélodie, poésie de Albert Delpit. Id., ibid. (1871).
Mignon, mélodie, poésie de Louis Gallet. Id., ibid.
Le souvenir, mélodie, poésie de Joseph Collin. Id., ibid.
Oh! that we two are maying, song, the poetry by the Rev. Charles Kingsley, the music with ad lib. accompaniement for harmonium and viola. London, Duff and Stewart (1871).
The Sea hath its pearls, song with ad lib. accompaniement for harmonium and violin. Idem, ibid.
Beware : I know a maiden, song written by H. W. Long fellow, the music composed by Ch. Gounod. London Novello and Ewer. (1871).
Queen of love, a song, words from lyrical poems, by Francis Turner Palgrave. Idem, ibid.

Digitized by Google

La Siesta, duett. Idem, ibid.

The daisy, song, the words translated from the French of Alex. Dumas fils, by Henry Dulcken. Idem, ibid.

Boléro, poésie de Jules Barbier. Choudens père et fils, (1877). English translation by miss B. Kett, composed by Ch. Gounod. London, Chapell. (1871).

Good night, song words by Shelley. Id. ibid. (1871).

It is not always moy, song, poetry by Longfellow. Id., ibid. (1871).

1871-1872. *Oh, happy Home! Oh, blessed flower,* song, verses by Ed. Maitland. London, Rudall and Carte. (1872).

The Fountain ming with the river, song, poetry by Shelley. London, Chapell, (1871).

There is dew, song, words by Thomas Hood. Id., ibid. (1871).

Woes me! Woes me! song, words by Campbell. Id., ibid. (1871).

The Royal Albert Hall, choral music arranged by Ch. Gounod. London, Rudall, Carte et Co, 2 Book (1872).

Le Pays bienheureux. Question d'enfant. Paroles et musique de Charles Gounod. (Les paroles imitées de l'anglais, « The better Land », de Felicie Hemans). H. Lemoine (1872).

Perche piangi? Cantilène, words by Corrade Marchese Pavesi. London, Novello et Ewer (1872).

Prière du soir mélodie, paroles de Ch. Ligny. Paris, H. Lemoine (1872). Cf. *Evening Song.* (1872). Un anthem anglais trad. par Webb. London (1869), porte le même titre.

Quanti mai, the words by Metastasio. London, Novello et Ewer. Paroles de Metastasio, traduites en français par Jules Barbier. H. Lemoine (1873).

Si vous n'ouvrez votre fenêtre, chanson, paroles de Alex. Dumas fils. Id., ibid. (1872).

Biondina, poème musical (douze numéros), paroles de Giuseppe Zaffira. London. Duff and Stewart (1872). H. Lemoine. (1873).

Heureux sera le jour, chanson, poésie de Ronsard. H. Lemoine. London, ibid. (1872).

La Fauvette, chanson, paroles de Millevoye. Paris, H. Lemoine, (1872). London Novello and Ewer (s. d.).

La fleur du foyer, mélodie, paroles de Charles Ligny, d'après Ed. Maitland. Id., ibid.

Oh! dille tu! Madrigal, paroles de Giuseppe Zaffira. London, Goddard (1872).

1872. *Chanson d'avril,* sérénade du *Passant,* de François Coppée. H. Lemoine (1878).

Digitized by Google

Chanson de la brise, duo, suite au duo *La Siesta*, paroles de Ch. Ligny. Id., ibid.

Maid of Athens. Virgine d'Atene, set in music by Charles Gounod. London, Goddard. (1872). *Vierge d'Athènes*. Poésie d'après Lord Byron, paroles françaises de J. Ruelle, paroles italiennes de A. Zanardini. Paris, H. Lemoine (1887) [1].

The Message of the Breeze, vocal duet. London, Goddard.

Ma belle amie est morte (Lamento), paroles de Théophile Gautier. H. Lemoine.

Little Celandine, vocal duet. London, Goddard. *Fleur des bois* (Little Celandine), duo pour soprano et contralto. Vingt mélodies (3e recueil) Choudens (déc. 1872), paroles de Ch. Ligny. H. Lemoine.

1872-1873. *Barcarola*. Duetto pour soprano et baryton, paroles de Giuseppe Zaffira, traduction française de Jules Barbier. H. Lemoine. London, Goddard (s. d.)

Blessed is the man. H. Lemoine.

Chidiock Tichborne. Imp. de A. Lemoine.

Ella è malata. Paris, H. Lemoine.

E le campane hanno suonato. Id., ibid.

Entreat me not to leave thee. Id., ibid.

E stati, alquanto. Idem, ibid.

Ha qualche tempo. Idem, ibid.

L'ho accompagnata. Idem, ibid.

There is dew my tone love, song, words by Thomas Hood. London Chappell.

Ho messo nuove corde al mandolino. Idem, ibid.

Ier fu mandata. Idem, ibid.

If than art sleeping, maiden awake. Idem, ibid.

Invocation, paroles de O. Pradère. Choudens.

Le labbra ella compose. H. Lemoine.

1873. *Loin du pays*. H. Lemoine, in-fol.

Roy's wife of Aldivalloch. Idem, ibid.

My beloved spake. Paris, idem, ibid.

The Worker, song, written by Frederick Weatherley. London, Goddard. *L'Ouvrier*, scène lyrique, paroles de Charles Ligny, d'après Fréd. Weatherly. Idem, ibid.

Peacefully slumber. Idem, ibid.

— *Prière du soir*, poésie d'Eugène Manuel. Choudens.

Come io son poeta. Idem, ibid.

1. Le poème de cette mélodie avait été inspiré à Lord Byron par Mrs Black, qui, très âgée en 1872, se trouvait alors dans la misère. Une souscription fut ouverte et Gounod abandonna ses droits sur cette mélodie soit 17 £. 10 sh. (450 fr.) à cette souscription (*Gaz. music.*, 17 nov. 1872, p. 367).

Digitized by Google

Siam iti l'altro giorno. Idem, ibid.
Sotto un cappello rosa. Idem, ibid.
Welcome to skye. Idem, ibid.
Stances à la mémoire de Livingstone, « Ilala, mai 1873 ». Paroles de Lord Houghton. E. Gérard.

1874. *Sur la montagne*, paroles de Jules Barbier. Choudens.
A la Madone, mélodie, paroles de J. Barbier. Idem, ibid.
Aimons-nous, mélodie, paroles de Jules Barbier. Id., ibid.

1875. *A la brise*, madrigal, paroles françaises de Jules Barbier. H. Lemoine.
Clos ta paupière, berceuse, paroles françaises de Jules Barbier. Idem, ibid.
En avant, chanson militaire; solo et chœur avec accompagnement de piano à 4 mains, paroles de Paul Déroulède. H. Lemoine; Nancy, imp. de H. Christophe (1885-1890).
Mon amour a mon cœur, mélodie, paroles françaises de Jules Barbier. H. Lemoine.
Viens, les gaçons sont verts, chanson, paroles françaises de Jules Barbier. Idem, ibid.

1876. *Prends garde*, mélodie, poésie de Jules Barbier. Choudens.
√*Prière*, poésie de Sully-Prudhomme. Idem, ibid. [et 1881].
Compliment, paroles de Alex. Dumas fils. Idem, ibid.
Les lilas blancs, valse chantée, paroles de Paul Bourguignat. Idem, ibid.
Ma fille, souviens-toi, mélodie, paroles de Mme Louise Marie B. Idem, ibid.
A toi, mon cœur! mélodie, poésie de Jules Barbier. Idem, ibid.
Les jeunes Françaises, duettino, paroles de E. Legouvé. Idem, ibid.
L'Absent, mélodie, paroles de Ch. Gounod. Paris, H. Lemoine.

1877. Vingt Mélodies pour chant et piano (4e recueil), no 1, pour soprano ou ténor. no 2, pour contralto ou basse. Idem, ibid. (1877).
Vive la France! chant patriotique, de P. Déroulède, orchestré par A Wormser. H. Lemoine (1878). Le même, solo et chœur. Idem, ibid.

1878. *La Chanson du pâtre.* Paris, Choudens.
Le Départ du mousse, barcarolle, poésie de Pierre Barbier. Idem, ibid.
La Reine du matin, mélodie, paroles de Jules Barbier et M. Carré. Idem, ibid.
Rêverie, poésie de Jules Barbier. Idem, ibid.

Digitized by Google

Jésus à la crèche, noël. Idem, ibid.
Quinze mélodies enfantines avec accompagnement de piano. Idem, ibid.
1879-1880. *Mélancolie*, rêverie, poésie de François Coppée. Paris, imp. de Fouquet.
1881. *Les Châteaux en Espagne*, duo pour ténor et baryton, paroles de Pierre Véron. Brandus.
1882. *Marche funèbre d'une Marionnette*, texte par G. Price et J. Ker Mary. H. Lemoine.
Réponse de Medjé, mélodie, paroles de Marie Barbier. Choudens.
Tu m'aimes. Réponse de Medjé, paroles de Mme Marie Barbier. H. Lemoine.
Elle sait, paroles de Georges Boyer. Idem, ibid.
Ce que je suis sans toi, mélodie, paroles de M. de Peyre. Choudens.
Chant des Sauveteurs bretons, paroles de Mme Anaïs Ségalas. H. Lemoine.
Pauvre Braga, charmant garçon! paroles de G. Nadaud. Imp. de Delanchy.
1883. *La Chanson de la Glu*, extraite du drame de J. Richepin. H. Lemoine.
Déjà l'aube matinale, duo. Choudens.
Dernières volontés, paroles de Louis Veuillot. Idem, ibid.
Les deux Pigeons, extrait de la fable de La Fontaine. Id., ib.
Memorare, duo pour soprano et contralto. H. Lemoine.
1884. *Voguons sur les flots*, barcarolle. Idem, ibid.
Quatorze grands chœurs à 4 voix, avec accompt. de piano. Lebeau.
A Cécile, mélodies, paroles de G. Dubufe. H. Lemoine.
Quand l'enfant prie, paroles de Georges Boyer. Idem, ibid.
Mélancolie, rêverie, poésie de François Coppée. Choudens.
1885. *La Couronne des reines*, mélodie, paroles de D'Ennery et Brésil. Idem, ibid.
Les Adieux à la maison, mélodie. Idem, ibid.
Blessures, poésie de Henri Turpin. H. Lemoine.
Voix d'Alsace-Lorraine, poésie de R. Rousseil. Id., ibid.
Le temps des roses, mélodie paroles de Camille Roy. Id., ibid.
La Stagione delle Rose (The Time of Roses), mélodia, versione ritmica di A Zanardini, English words by Germaine Mellor. Idem, ibid. [1888].
1886. *Aria di camera*. O ma pastourelle, de Joseph-Adolphe Hasse (1764). Texte italien et français, traduction française de Mlle E. Vergin [Mme Ed. Colonne], avec accompagnement de piano ou d'orchestre. A. Leduc.

Digitized by Google

Dieu partout, duo à 2 voix égales, paroles de Plouvier. Choudens.

Le Travail béni, duo à 2 voix égales, paroles de E. Plouvier. Idem, ibid.

La Fête des couronnes, duo à voies égales, paroles de E. Plouvier. Idem, ibid.

Six Chœurs (Nos 1-6) (A la Société chorale d'Amateurs). H. Lemoine.

1888. *Le temps qui fuit*. Nancy, imp. de H. Christophe.

Ce qu'il faut à mon âme, cantique, paroles de l'abbé Félix Sédillot. Lemoine et fils.

Vincenette, chanson provençale, poésie de Pierre Barbier. Id., ibid.

Cliding, down the river, boat song, poetry by H. B. Farnie. London, Pitt and Hatzfeld.

1888. *Passiflora*, poésie de la comtesse Jeanne de Chambrun. Lemoine et fils.

1889. *Hymne à la Nuit*, poésie de Jules Barbier. Choudens.

1890. *Aubade à la fiancée*, poésie de Ad. Dennery et J. Brésil. Idem, ibid.

Vingt Mélodies pour chant et piano. 2e Recueil. Lemoine et fils.

1891. *A la nuit*, mélodie, paroles de Ch. Gounod. Idem, ibid.

1892. *L'Absent*, mélodie, paroles de Ch. Gounod. Idem, ibid.

1893. *Tout l'univers obéit à l'amour*, poésie de La Fontaine, Idem, ibid.

(?) Romances. — *Blanche Colombe, A la Madone, A ma sœur, Parlez pour moi.* (*L'Age d'or*, collection, nos 5, 9, 13, 20) Choudens.

(?) *Au Rossignol*, harmonie poétique, paroles de A. de Lamartine. Paris, Choudens.

ŒUVRES POSTHUMES DIVERSES

1893. *Ave Maria* (œuvre posthume). Lemoine et fils (1894).

Salve Regina (œuvre posthume). *Id.*, *ibid.* (1894).

Adoro te supplex (œuvre posthume), hymne au Saint Sacrement. *Id.*, *ibid.* (1894 ?) Par. anglaises de A. Phillips. London, Phillipps (1895).

La Prière de Jeanne d'Arc, paroles françaises de Jules Barbier, paroles latines de l'abbé Dourlent. Choudens fils (1894).

La même, transcrite par Xavier Leroux, pour voix, violon, ou violoncelle, harpe (*ad libitum*), orgue ou piano, pa-

Digitized by Google

roles françaises de Jules Barbier, paroles latines de l'abbé Dourlent. *Id.*, *ibid.*

Agnus Dei, avec accompagnement d'orgue (violon *ad libitum*), transcrit par Henri Büsser. *Id.*, *ibid.* (1895).

Motet à saint Jean l'Évangéliste (épilogue). Choudens, (1895).

Pater noster, transcrit par Henri Büsser (œuvre posthume). Choudens (1895).

Sancta Maria, *Id.*, *ibid.* (1895).

L'Eucharistie, cantique, paroles du frère Eucher (œuvre posthume). Lemoine (1895).

O salutaris (œuvre posthume). L. Grus (1897).

Hymne à l'Eucharistie, cantique après la communion, paroles de l'abbé E. Julliotte. Choudens fils (1900).

D'un cœur qui t'aime, duo pour soprano et contralto, poésie de Racine. H. Lemoine (1900).

Bethléem, pour orgue. Metzeler et Co. London (1891).

Preludes et fugues pour l'étude préparatoire dû au Clavecin bien tempéré de J.-S. Bach (Œuvres posthumes). Choudens (1895).

(6) Preludes and Fugues. Preparatory Studies to the Well-tempered Clavichord of Bach. Posthumous Work. Metzeler et Co, London (1895).

Scherzo pour Pianoforte. *Id.*, *ibid.* (1896).

Souvenir d'un bal, air de ballet (œuvre posthume), pour violon et piano. *Id.*, *ibid.* (1896).

Album for the Pianoforte. Revised, phrased and fingered by O. Thürner. London, Augener (1906).

1894. *La Liberté éclairant le monde*. Réduction à 3 voix égales, paroles de E. Guiard. Nancy, imp. de H. Christophe.

Three Songs by Ch. Gounod : 1. Tranquil Night. — 2. Love in Arcadia. — 3. Image so dear. London L. Grus, et L. Grus and sons [1895]; 1. Night resplendent (*Cinq-Mars*).

L'Aveu, poésie de Jean Rameau, dernière mélodie de Ch. Gounod. Heugel.

Repentir, mélodies pour mezzo-soprano (pub. dans la *Revue de Paris*, 15 déc. 1894, puis par Choudens (1895).

When the Children pray. Words of O. Thospe, with accomp. violin and harmonium by H. Kingswill. Un autre « sacred song » by Mrs Cousin. London, Phillips and Page (1894 et 1897), porte le même titre.

1895. *Célèbre Sérénade*, berceuse en duo à voix égales (ou chœur), poésie du Vte du Fresnel. Le Beau.

Chanson printanière. Mélodie, poésie de Jules Barbier. Idem, ibid.

Digitized by Google

La Chanson du pêcheur. Poésie de Théophile Gautier. Idem, ibid.

Souvenir d'un bal. Idem, ibid.

Concluding Amen. London and New-York, Novello (1895).

1897. *Easter Eve*, paroles de C. Armstrong, London, Paterson (1897).

1896. *Soir d'automne.* Poésie et musique de Ch. Gounod. H. Tellier (1896).

1898. *Oyeme.* Traduction libre de la poésie de Sully-Prudhomme, par el Marquès de Alta Villa. H. Lemoine.

ARRANGEMENTS D'APRÈS DES ŒUVRES DE GOUNOD

Sérénade (Berceuse), acc. pour harpe par Ch. Oberthür (1860 ?) Schott.

— pour piano, violon (ou violoncelle) et harmonium. Id., ibid.

Le Soir, mélodie pour violon, violoncelle, piano et harmonium, par Casellati.

Pastorale sur un Noël du XVIIIe siècle, arrangée pour fanfares, par L. Girard. Partition Gautrot aîné (1867).

Répertoire pour les services religieux. Méditation sur le 1er prélude de M. S. Bach, composée par Ch. Gounod, arrangée pour musique militaire, par Adriot. P. Goumas (1874).

6 chœurs célèbres arrangés pour piano, par G. Bizet.

50 morceaux religieux pour le service divin, transcrits pour orgue, par A. Bruneau [1]. Choudens.

Mélodies célèbres, arrangées pour mandoline et piano, par J. Cottin.

Soixante chants religieux, choisis dans les œuvres de Ch. Gounod, arrangés et adaptés par l'abbé M... Choudens.

Mélodies célèbres, arrangées pour violoncelle et piano, par G. Papin.

Transcriptions pour deux pianos à huit mains, par Ch. Steiger.

Illustrations de *Faust* pour piano à quatre mains, par Renaud de Vilbac.

Fantaisie sur *Mireille*, pour harmonie, par G. Parès.

Gallia, transcription pour musique militaire, par C. Wettge. Goumas (1883).

1. Il ne faut pas confondre cet organiste avec M. Alfred Bruneau.

Digitized by Google

Sarabande de *Cinq-Mars*, orchestrée par Florian Pascal. Partition pour harmonie. Imp. (1877).

Vive la France! chant patriotique de P. Déroulède, orchestrée par A. Wormser. H. Lemoine (1878).

Mosaïque sur *le Tribut de Zamora*, arrangée par G. Wettge. Partition pour harmonie. P. Goumas (1882).

Suite sur *Faust;* le ballet de *Faust;* acc. pour musique militaire, par J. Gay (1892).

Marche religieuse ou « Marche des harpes », par le même (Evette, 1893).

Judex (fragment de *Mors et Vita*), arrangement for orchestra alone. Full score. *Id.*, *ibid.* (1896).

Consulter les catalogues d'éditeurs de musique, notamment ceux des maisons Lebeau, Choudens, Lemoine, Leduc, Heugel, Gauthrot, Schott, Aibl, J. André, Novello, Goddard, Phillips and Page, etc., où sont indiqués tous les arrangements d'œuvres de Gounod, dont le présent catalogue n'a pu donner qu'une énumération incomplète.

M. Charles Malherbe prépare un *Catalogue thématique de l'Œuvre de Gounod,* qui donnera de nombreux renseignements que cette bibliographie n'a pu qu'indiquer sommairement.

Digitized by Google

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Scène de *Philémon et Baucis,* d'après une gravure de l'époque (1860).
La Reine de Saba (1862) : principaux interprètes.
Scène de la Reine de Saba, d'après une gravure de l'époque.
Mme Carvalho, dans *Mireille* (1864).
Roméo et Juliette au Théâtre lyrique (1867) : scène des duels.
Traité relatif à la représentation de *Faust* à l'Opéra (1868).
Faust à l'Opéra (1869) : la nuit de Walpurgis.
Gounod, lithographie de Chaffard, d'après une photographie de Pierre Petit (vers 1870).
Caricature de Gounod, par G. Marquet.
Autographe de Gounod, relatif au *Tribut de Zamora* (1er avril 1879).
Polyeucte (1879), maquette du décor du Cirque.
Polyeucte : principaux personnages.
Le Tribut de Zamora (1881), affiche de l'éditeur de la partition.
Le Tribut de Zamora : principaux personnages.
Sapho (reprise de 1884).
Roméo et Juliette à l'Opéra (1888) : la scène du Balcon.
Roméo et Juliette, à l'Opéra (1888) : principaux personnages.
Gounod, caricature de Coll-Toc (vers 1889).
Portrait par C. Duran.
Faust à l'Opéra : la nuit de Walpurgis (nouveau décor, 1908).

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

VIII. — 1860-1868.

Pages.

Faust en province et à l'étranger, à Rouen, à Darmstadt (première représentation en Allemagne), à Bruxelles, à Munich, à Vienne. — La critique allemande. — Gounod, compositeur belge. — En Italie : Milan et Turin. — En Russie : Saint-Pétersbourg. — A Londres..... 1

IX. — 1860-1862.

Philémon et Baucis, au Théâtre-Lyrique. — *La Colombe*, à Baden-Baden. — Gounod et Wagner. — La première représentation de *Tannhæuser* à l'Opéra. — Gounod, invité à Compiègne. — Chute de *la Reine de Saba* à l'Opéra. — Gounod « wagnérien »..... 16

X. — 1862-1863.

Voyage en Italie et en Provence. — Gounod et Mistral. — *Mireille*, composé à Saint-Rémy. — *La Reine de Saba* à Bruxelles et à Darmstadt : succès..... 35

XI. — 1864-65.

Mireille, au Théâtre-Lyrique. — Gounod au Mont-Dore : *les Deux Reines*, *la Conjuration de Fiesque*. — *Roméo et*

Digitized by Google

Pages.

Juliette composé à Saint-Raphaël. — Élection à l'Académie des Beaux-Arts. — *La Colombe* à l'Opéra-Comique. — L'Exposition de 1867..... 59

XII. — 1867-1869.

Roméo et Juliette, au Théâtre-Lyrique. — Nouveau voyage à Rome, à la Villa Médicis : *Françoise de Rimini;* première idée de *Rédemption* et de *Polyeucte*..... 79

XIII. — 1869-1870.

Faust à l'Opéra (3 mars 1869). — *Polyeucte.* — Projet de *Roméo* à l'Opéra. — La guerre franco-allemande..... 109

XIV. — 1870-1874.

Gounod en Angleterre. — Retour en France : *Gallia.* — Second séjour à Londres, chez M. et Mme Weldon. — Concerts à Spa et à Bruxelles. — Le *Gounod's Choir.* — Nombreuses compositions : mélodies, chœurs, *Polyeucte* achevé. — *Jeanne d'Arc, les Deux Reines*, représentées en l'absence du compositeur. — Retour définitif en France. 120

XV. — 1874-1881.

Faust, au nouvel Opéra. — La « restauration » de *Polyeucte.* — Reprise de *Jeanne d'Arc.* — *Cinq-Mars*, à l'Opéra-Comique. — *Polyeucte*, à l'Opéra. — *Maître Pierre.* — *Le Tribut de Zamora*, à l'Opéra..... 153

XVI. — 1882-1893.

Dernières années : la retraite, la méditation : *Rédemption* à Birmingham et à Paris. — Gounod écrivain. — Reprise de *Sapho.* — *Mors et Vita.* — *La Messe de Jeanne d'Arc.* — 500e représentation de *Faust.* — *Roméo* à l'Opéra. — Reprise de *Mireille* à l'Opéra-Comique et de *Jeanne d'Arc* à la Porte-Saint-Martin. — Encore Wagner : 1re de *Lohengrin*, à l'Opéra. — *Les Drames sacrés.* — Dernières compositions : *Repentir, Requiem.* — Mort de Gounod. — Ses obsèques nationales..... 196

Digitized by Google

APPENDICES DU TOME II

Pages.
Bibliographie..... 243
Iconographie..... 249
Catalogue de l'Œuvre de Gounod..... 251
Musique instrumentale..... 251
Musique dramatique..... 256
Messes..... 25[illegible]
Oratorios..... 263
Motets, cantiques, etc..... 264
Mélodies, cantates, chœurs, chansons, etc..... 270
Œuvres posthumes diverses..... 277
Arrangements d'après Gounod..... 279
Table des gravures..... 281
Table des Matières..... 282

326

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ML410
G7P96
v.2
MUSC.

Digitized by Google

STANFORD UNIVERSITY LIBRARY

To avoid fine, this book should be returned on or before the date last stamped below.

FEB 2 1 1922

APR 18 1922

JUN 30 2006

Digitized by Google